FILM

1 PAŹDZIERNIKA 1948
NR 18 (50) ROK III
Cena 50 zł
32 STRONY

NUMER JUBILEUSZOWY 50

ZOFIA MROZOWSKA
BOHATERKA FILMU
„ROBINSON WARSZAWSKI"

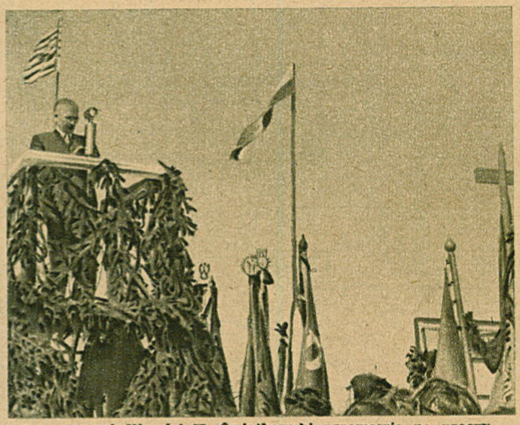
W numerze m. in.: Wywiad z dyrektorem P. P. „Film Polski" inż. St. Albrechtem ✧ „Robinson Warszawski" w realizacji ✧ Danuta Szaflarska o swym nowym filmie ✧ Wenecja 1948 ✧ Na ekranach Moskwy ✧ Sześć rekordowych filmów sezonu ✧ Powieść filmowa.

POLSKA KRONIKA FILMOWA

W dniu święta wyzwolenia Pragi mieszkańcy Warszawy składali kwiaty wokół pomnika Braterstwa Broni, oddając hołd bohaterom armii radzieckiej i polskiej.

Marszałek Żymierski w czasie dokonywania promocji oficerów lotnictwa w dniu ich święta

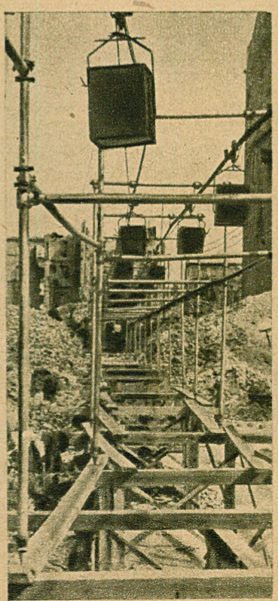
W Jerozolimie został zamordowany hr. Folke Bernadotte, rozjemca z ramienia O. N. Z.



Min. Sprawiedliwości H. Świątkowski przemawia na uroczystości, jaka odbyła się w Majdanku.

Czwarta rocznica powstania Ludowej Republiki Bułgarskiej obchodzona była w Warszawie w Tow. Przyjaźni Polsko-Bułgarskiej.

Wystawę Ziem Odzyskanych odwiedzają w dalszym ciągu przybysze z całego kraju. Na zdjęciu: jedna z miłych naszych koleżanek z „Filmu Polskiego" przed wejściem na Wystawę.



Powietrzną kolejkę przenośną pomysłu inż. Gródeckiego zainstalowano do przewozu gruzu na terenie poszerzenia ul. Marszałkowskiej w Warszawie.

WIADOMOŚCI RÓŻNE

● Zespół realizatorski filmu „Powrót" ukończył już zdjęcia plenerowe w Zakopanem. Obecnie rozpoczęły się prace montażowe.

● Następujące filmy krótkometrażowe znajdują się obecnie w produkcji:

1. **„Szlembark"** — reż. T. Makarczyński, operator W. Forbert. Film jest w montażu. Termin ukazania się — koniec października r. b.

2. **„Połów"** — reż. J. Has, operator J. Stefanowski. Film w montażu. Termin ukazania się — koniec października r. b.

3. **„Wolna ziemia"** — operator O. Samuzewicz. Opracowanie muzyczne i montaż — koniec października r. b.

4. **„Uzdrowiska dolnośląskie" i „Wystawa Z. O."** — krótki i średni metraż robione jednośnie. Reżyser J. Plucińska, operator B. Lambach. Plenery — Wrocław i okolice. Przypuszczalny termin ukazania się — koniec listopada r. b.

5. **„Narodziny hołownika"**, — reż. St. Możdżeński, operator S. Sprudin. Film jest na plenerach w Gdańsku i Sopocie. Opracowanie muzyczne i montaż — koniec listopada r. b.

● Zenon Wasilewski, twórca znanego fimu kukiełkowego „Za króla Krakusa" realizuje nowy film kukiełkowy pt. „Sen urzędnika". Film ten będzie znacznie odbiegał w stylu od dotychczasowych prac utalentowanego rysownika.

● Instytut Filmowy wykonał dla szkoły jungów czyli młodszych marynarzy szkół rybackich film szkoleniowy o wioślarstwie.

Film został nakręcony w Gdyni oraz w Łebie w sierpniu i wrześniu br. Scenariusz napisał Kazimierz Wołkowicz, operatorem był Jerzy Gaus, a konsultantem — dyrektor Państwowego Centrum Wychowania Morskiego w Gdyni, kpt. Zygmunt Jankowski.

Mimo pogód sztormowych udało się podczas kilku długo wyczekiwanych dni pogodnych zrobić wiele pięknych zdjęć krajobrazu morskiego, które wymagały specjalnych warunków atmosferycznych dla sfotografowania wspaniałych fal zwanych „grzywaczami".

W zdjęciach brali udział uczniowie kursu dla wioślarzy i sterników. Wśród tych ostatnich wyróżnił się Marian Dąbrowski, który dla dobra filmu zdecydował się w czasie sztormu wyjechać na morze z wyborową załogą. Dzięki temu udało się uchwycić rzadkie momenty z zakresu wioślarstwa pełnomorskiego, jak np. przybój i odbicie przy wysokiej fali. Podkreślić należy dyscyplinę i wzorowe zachowanie wszystkich uczniów, poświęcających cały swój czas wolny od zajęć szkolnych dla wykonania filmu, który stanie się cenną pomocą w nauczaniu ich młodszych kolegów.

Film ilustruje metodę wiosłowania, stosowaną na kursach szkoleniowych Państwowego Centrum Wychowania Morskiego i w szkołach morskich. Przedstawia on systematycznie naukę wiosłowania i będzie służył jako pomoc szkolna dla przyszłych marynarzy i rybaków.

Państwowa Dyrekcja Centrum Wychowania Morskiego w Gdyni, oceniając inicjatywę Instytutu Filmowego, który obrazem tym chciał dopomóc w pracy szkołom morskim, wysunęła dezyderat nakręcenia szeregu filmów instrukcyjnych, dotyczących obsługi sprzętu na wodach przybrzeżnych i obsługi portowej.

W sierpniu bieżącego roku minęły dwa lata od powstania naszego pisma. „Ogórkowy" sezon, który dorocznie panuje w tym okresie na ekranach, skłonił nas do przesunięcia numeru jubileuszowego „Filmu" na pełnię sezonu filmowego. Numer ten (50), najobszerniejszy z dotychczas wydanych, składamy w ręce naszych Czytelników.

Z korespondencji, która do nas przychodzi, wiemy, że bardzo poważny odsetek naszych czytelników czyta „Film" od pierwszego numeru z datą „1 sierpnia 1946" i Danutę Szaflarską, bohaterkę „Zakazanych piosenek", na okładce.

Pismo nasze ma też już swoją małą „historię". Grono filmowców polskich postanowiło pod koniec roku 1945 przystąpić do wydawania polskiego pisma filmowego, którego brak dawał się odczuwać na rynku.

Formalności, związane z rozmieszczeniem technicznym oraz ustaleniem charakteru, stylu pisma i zespołu redakcyjnego, trwały mniej więcej pół roku. Centrala „Filmu Polskiego" znajdowała się ówcześnie w Łodzi, podczas gdy jedyna drukarnia, dysponująca miejscem w dziale rotograwiury — w Poznaniu.

Pierwszym redaktorem naczelnym pisma został Jerzy Bossak; do zespołu należeli: Leon Bukowiecki, Jerzy Giżycki, Zbigniew Pitera. Redaktorem graficznym był Tadeusz Kowalski, jego pomocnikiem w Poznaniu — Mieczysław Neumann.

Trzy numery pisma wyszły „sposobem gospodarczym" wśród licznych perypetii, związanych z koniecznością nieustannego kursowania między Łodzią a Poznaniem, w okresie, gdy komunikacja nie stała jeszcze na dzisiejszym, świetnym poziomie.

W tym czasie powstał przy „Filmie Polskim" dział wydawniczy, którego kierownictwo objął mjr. Eugeniusz Kroniewicz.

Redakcja pisma znajdowała się w Łodzi aż do dnia przeprowadzki dyrekcji naczelnej „Filmu Polskiego" do Warszawy, czyli do dnia 1 stycznia br. Stanowisko naczelnego redaktora wydawnictw filmowych objął wówczas Eugeniusz Żytomirski, powołując do współpracy nowy sztab, w skład którego z dawnego zespołu wszedł red. Leon Bukowiecki.

Podczas gdy w pierwszym okresie istnienia pisma, ze względu na brak filmów polskich, „Film" poświęcał wiele uwagi produkcji zagranicznej, nawet nie reprezentowanej na naszych ekranach, obecnie, gdy aż sześć filmów polskich długometrażowych znajduje się na warsztacie, a dwa inne wkrótce wchodzą na ekran, gdy stale rozwija się działalność „Filmu Polskiego" i w innych działach — jest zupełnie zrozumiałe, że pismo nasze będzie coraz szerzej informować o kinematografii rodzimej.

Nowy zespół redakcyjny otrzymał w spadku po Łodzi pismo cieszące się sympatią czytelników, czego dowodzi fakt stałego zwiększania się nakładu. Żadne pismo filmowe w Polsce przed wojną nie miało tak wysokiego nakładu.

Dowodzi to również, iż linia naszego pisma, zmierzająca do celu wykształcenia nowego widza kinowego w Polsce — widza umiejącego należycie ocenić wartości społeczne i artystyczne dzieła filmowego i doniosłą rolę wychowawczą sztuki filmowej — wywołuje w społeczeństwie życzliwy oddźwięk.

Tak przedstawiają się w znacznym skrócie nasze dwa lata. Na zakończenie możemy chyba tylko zapewnić Czytelników, że będziemy się nadal starali podnosić poziom naszego pisma podkreślając ideologiczną, społeczną i artystyczną wartość kinematografii i poszczególnych filmów oraz informując o wydarzeniach filmowych w Polsce i na całym świecie. Z tą myślą wkraczamy w trzeci rok naszego istnienia.

DOKONANIA I PLANY „FILMU POLSKIEGO"

WYWIAD Z DYREKTOREM NACZELNYM P. P. „FILM POLSKI" INŻ. STANISŁAWEM ALBRECHTEM

Prosimy pana dyrektora o szybki wywiad z okazji dwulecia istnienia naszego pisma. Jak wynika z listów naszych Czytelników, wszystkich najbardziej interesuje nowa produkcja polska. — Jakie filmy ujrzymy już wkrótce, jakie są na warsztacie? Słyszeliśmy że ateliers „Filmu Polskiego" mogą obecnie wyprodukować sześć filmów rocznie.

— Właśnie sześć filmów znajduje się w realizacji. W Warszawie dokonuje się zdjęć do „Robinsona Warszawskiego". Scenariusz do tego filmu napisał tegoroczny laureat „Odrodzenia" Jerzy Andrzejewski. Reżyseruje Jerzy Zarzycki, w głównych rolach występuje znakomity aktor i ulubieniec polskiej publiczności kinowej Jan Kurnakowicz oraz Zofia Mrozowska, której rola w „Elektrze" Giraudoux oraz epizody w „Zakazanych piosenkach" i „Ostatnim etapie" udowodniły, że jest ona jedną z najbardziej utalentowanych młodych artystek.

Pod Warszawą reż. Jan Rybkowski realizuje pod kierownictwem artystycznym Wandy Jakubowskiej film pt. „Dom na pustkowiu" według scenariusza Jarosława Iwaszkiewicza. I w tym wypadku obsada przedstawia się nadzwyczaj interesująco. Grają: Aleksandra Śląska, której kreacja w „Ostatnim etapie" zwróciła na nią powszechną uwagę, Jerzy Śliwiński, Edward Dziewoński, Maria Gella i Halina Drohocka.

— Panie dyrektorze, czy „Film Polski" ogranicza się nadal wyłącznie do tematów okupacyjnych, czy też będzie jakaś innowacja?

— Równocześnie z tymi filmami, oraz z „Drukarnią na Grzybowskiej", realizacji Antoniego Bohdziewicza, o której pisaliście już kilkakrotnie, realizuje się pierwszą powojenną komedię filmową pt. „Skarb". Autorem scenariusza jest Ludwik Starski. W filmie tym publiczność kinowa ujrzy swych ulubieńców, więc przede wszystkim Jana Kurnakowicza, Danutę Szaflarską i Jerzego Duszyńskiego.

— To już cztery filmy, a dalsze dwa?

— „Powrót" reżyserii Bożywoja Zemana z Ireną Eichlerówną w roli głównej znajduje się na ukończeniu, w przeciwieństwie do tego nasz benjaminek „Czarci Żleb" w pierwszym stadium realizacji. Nie jest wykluczone, że reżyserem tego filmu będzie jeden z Włochów, z którym rozmawialiśmy w Wenecji.

— To bardzo interesujące... a teraz pytanie „drastyczne": kiedy można liczyć na ukazanie się tych filmów?

Dyrektor uśmiecha się, zagląda do terminarza i opowiada swobodnie: — Z tej serii pierwszy wejdzie na ekrany „Powrót" nie później jak w grudniu bieżącego roku. W tym samym czasie gotowa będzie prawdopodobnie „Drukarnia na Grzybowskiej". „Skarb" wejdzie na ekrany w styczniu—lutym 1949. „Robinson Warszawski" oraz „Dom na pustkowiu" przeznaczamy na ostatnie miesiące sezonu filmowego, w okresie wielkanocnym. Co do „Czarciego Żlebu" nie będę się jeszcze wypowiadał, gdyż stadium realizacji tego filmu jest jeszcze zbyt wczesne. Natomiast nowa, uzupełniona wersja „Zakazanych piosenek" jest już zupełnie gotowa i film ten w najkrótszym czasie wejdzie na polskie ekrany.

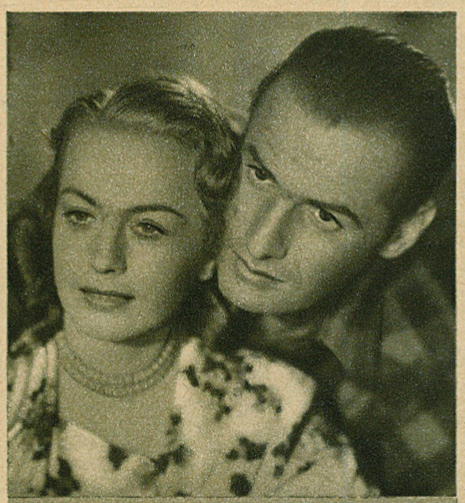
— Czy po tej serii są już skonkretyzowane dalsze plany?

— Zakupiliśmy pewną ilość scenariuszy, które obecnie przeglądają realizatorzy. Poza tym mamy już pewne wyniki konkursu szopenowskiego. Dzisiaj jednak, nie chciałbym jeszcze mówić o dalszych planach, będziemy mieć na to czas pod koniec roku.

— Jak widać z tego, plany produkcji na rok 1948 są daleko posunięte w realizacji i w 1949 roku możemy oczekiwać kilku nowych premier filmów polskich, na które tak bardzo czeka publiczność. Z kolei interesuje nas, gdzie się te premiery będą odbywać. Warszawa od tak dawna cierpi na brak kin, a wobec ogromnego przyrostu naturalnego stolicy potrzeba nowych kin stale wzrasta.

— „Film Polski" — wyjaśnia dyr. Albrecht — rozpatrzył najpilniejsze potrzeby Warszawy i innych miast Polski w tej dziedzinie. W chwili bieżącej sześć kin znajduje się w budowie. Do ilości 4402 miejsc, którą dysponują obecnie kina warszawskie, dojdzie w drugiej połowie 1949 roku dalszych 5200 miejsc, jeśli władze przyznają kredyty inwestycyjne, które pozwolą na dokończenie budowy. Ta ilość w znacznej mierze zaspokoi głód filmowy.

Dyrektor naczelny P. P. „Film Polski" inż. Stanisław Albrecht udziela wywiadu przedstawicielowi naszej redakcji.



Danuta Szaflarska i Jerzy Duszyński, para amantów z pierwszej powojennej komedii filmowej pod tyt. „Skarb"

— Jak będą rozmieszczone nowe kina?

— Zerwaliśmy zupełnie z przedwojennym systemem stłoczenia kin wyłącznie w centrum miasta, na małych, niebezpiecznie wciśniętych między kamienice podwórkach. Chcemy dać mieszkańcom Warszawy wygodne, estetyczne kina we wszystkich dzielnicach, nawet odległych od śródmieścia. W budowie znajduje się kino na 1200 miejsc przy ulicy Jagiellońskiej i drugie tej samej wielkości przy Puławskiej na wprost Rakowieckiej. Trzy kina po 800 miejsc budujemy na Grochowie, następnie na Ochocie przy ul. Grójeckiej oraz na Woli, między ulicą Wolską i Leszno. Wreszcie kino na 600 miejsc budujemy na placu przy ulicy Narbutta.

— Słyszeliśmy jednak, że dwa kina miały być gotowe już w początkach przyszłego roku.

— Przeszkodził nam brak żelaza do konstrukcji żelbetonowych. Przydzielony nam materiał otrzymamy prawie z półrocznym opóźnieniem. Odroczenie otwarcia nie wypływa więc z naszej winy.

— Czy kina, to jedyna inwestycja budowlana „Filmu Polskiego" w odbudowę Warszawy?

— O nie, byłoby to zupełnie mylne pojęcie. W roku bieżącym został oddany do użytku sześciokondygnacyjny gmach Dyrekcji Naczelnej przy ul. Puławskiej, przy ulicy Wolskiej oddano do użytku budynek dla Działu Przemysłu Filmowego, kończymy budowę połowy domu przy ul. Korzeniowskiego 5, przeznaczonego na mieszkania naszych pracowników. Prace nad salą synchronizacyjną i laboratorium dla Polskiej Kroniki Filmowej przy ul. Chełmskiej są na ukończeniu. Magazyn dla przechowywania filmów jest już oddany do użytku, w budowie znajdują się garaże samochodowe. Oprócz tego na Chełmskiej prowadzi się intensywnie remont trzech budynków zabytkowych na mieszkania dla pracowników, rozbudowuje się także magazyn przemysłowy przy ul. Wolskiej oraz garaże i transformatornie przy Skierniewickiej 44. Zaznaczyć też trzeba, że w Łodzi znajduje się w budowie trzecia hala atelier.

— Słyszeliśmy też o projektach miasteczka filmowego,

— Tak, ma ono powstać i powstanie pod Warszawą. Obecnie fachowcy wyszukują odpowiedni teren pod budowę. Wybór jest bardzo ważny, gdyż będzie to olbrzymi kompleks budynków produkcji, administracji i budynków mieszkalnych, rozmieszczonych według precyzyjnego i praktycznego planu. Teren, odległość od stolicy, zaopatrzenie w energię elektryczną i inne temu podobne czynniki muszą być wzięte pod uwagę.

— Czy termin rozpoczęcia robót jest już przewidziany?

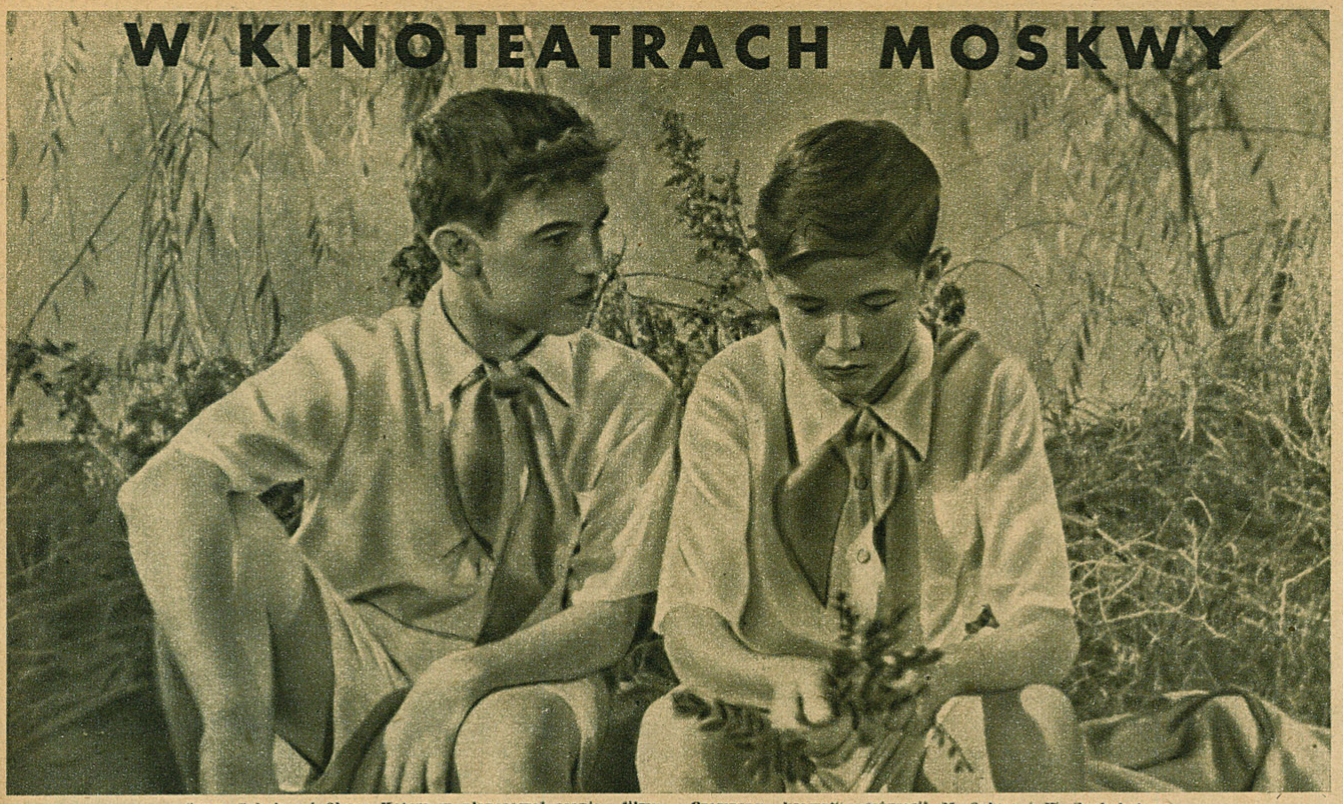
— Mamy zamiar wziąć się do tego wielkiego zadania po ukończeniu planu trzyletniego.

— Na tym z naszej strony wywiad skończony. Panie dyrektorze, czy zechce pan z okazji naszego dwulecia zwrócić się wprost do naszych Czytelników.

— Życzę wszystkim szczerze interesującym się rozwojem sztuki filmowej w Polsce — uśmiecha się dyrektor Albrecht — aby nasze nowe filmy nie zawiodły ich nadziei, a redakcji „Filmu" życzę, aby nie ustawała w wysiłkach zmierzających do podkreślenia wartości i znaczenia filmów pozytywnych społecznie, budujących ideologicznie i stojących wychowawczo na właściwym poziomie, i dążyła do ugruntowania w tym duchu gustów polskiego widza kinowego.

Wywiad przeprowadził
LEON BUKOWIECKI

W KINOTEATRACH MOSKWY



Szura Sokołow i Sława Kotow w plenerowej scenie filmu „Czerwony krawat" reżyserii M. Saiuca i W. Suchobołowa

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU".

Moskwa, we wrześniu 1948

Stolica ZSRR jest prawdziwym rajem dla miłośników kina. Wielka ilość doskonale urządzonych kinoteatrów, w których seanse trwają od godz. 9 rano do północy, pozwala o każdej porze dnia na obejrzenie filmu według upodobania. W Moskwie przeprowadzono już od dawna specjalizację kin. Prócz kin zeroekranowych, wyświetlających premierowe filmy artystyczne, istnieją specjalne kina dla dzieci i młodzieży, kina wyświetlające wyłącznie filmy krótkiego metrażu — „Nauka i wiedza" oraz kino filmu plastycznego — stereokino. Wreszcie, jeśli widz pragnie zobaczyć jakiś film dawniejszej produkcji, do jego usług jest kinoteatr filmów dawnych („Powtornawo filma"). Taka specjalizacja ułatwia widzowi wybór interesującego go w danej chwili tematu.

Ostatnio stolica ZSRR zachwycała się filmem „Aleksander Matrosow", który był wyświetlany jednocześnie w 14 czołowych kinoteatrach. W innych kinach wyświetlano w tym czasie: „Trzeci szturm", „Postrach mórz", „Czwarty peryskop", „Pieśń tajgi", „Na granicy", oraz najlepsze filmy zeszłorocznej i starszej produkcji, które obywatele Moskwy chętnie oglądają po kilka razy. A więc przede wszystkim wielki film historyczny „Lenin w październiku", „Synowie", „Wiosna", „Aliszer Nowoj", „Czarodziejski kwiat", „Knockout", „Maskarada" itd. W kinoteatrach dla dzieci i młodzieży wyświetlane są filmy „Czerwony krawat" i „Pastuszek", cieszące się od wielu miesięcy entuzjastycznym uznaniem młodocianych widzów.

W kinoteatrach kroniki i nowin dnia — bo i takie tu istnieją — oglądałem ostatnio dwa średniometrażowe filmy dokumentalne: „Dzień zwycięskiego kraju" i „Moskwa — stolica ZSRR", który również od kilku miesięcy ma tłumy widzów. W najciekawszym bodaj kinoteatrze świata — w „stereokino" — widziałem nowy radziecki film plastyczny „Samochód 22—12". Wrażenia, jakich doznaje się w czasie oglądania filmu plastycznego, są czymś zupełnie nowym, nieoczekiwanym, i wymagają obszerniejszego, osobnego omówienia. Pragnę tylko podkreślić, że widz w kinie plastycznym zatraca prawie zupełnie poczucie odrębności obrazu filmowego, że akcja jakby otacza go, że odnosi wrażenie, iż siedzi nie na sali kinowej, lecz we wnętrzu pędzącego samochodu, że ludzie na ekranie nie są cieniami, lecz żywymi istotami. Jednym słowem... rzeczywistość!

W kinach moskiewskich widz czuje się tym lepiej, że odczuwa troskę o siebie. Jego upodobaniami interesuje się specjalnie stworzony przy zarządzie centralnym kinoteatrów Moskwy — gabinet studiów, który prowadzi wszechstronną, badawczą pracę w kinach. M. in. prowadzi się statystykę pytań i życzeń widzów, które są skrupulatnie badane. Również przeprowadzane są zestawienia opinii widzów i krytyki filmowej. Widz wciągany jest w ten sposób w zainteresowanie losami i pracą rodzimej kinematografii. Aby jeszcze bardziej oswoić widza z problematyką i pracą kinematografii, w halach większych kin, organizowane są stałe wystawy, związane tematyką z filmem wyświetlanym w danym okresie. Np. w czasie wyświetlania „Pieśni tajgi" była zorganizowana w kilku kinach wystawa „Radziecka Syberia", na której pokazano książki, dzienniki, broszury, plakaty, diagramy, fotografie, poświęcone życiu i pracy dzisiejszej Syberii. W kinach, w których wyświetlano „Trzeci szturm", można było obejrzeć dwie wystawy: „Oswobodzenie Krymu" i „Krym — perła ZSRR".

Wystawy te stanowią doskonały sprawdzian rodzaju i charakteru radzieckiej reklamy filmowej, która nie tylko jest nastawiona na zasugerowanie wyobraźni i uwagi widza danym obrazem, ale która chce oddziałać również na jego intelekt, chce go czegoś o filmie nauczyć. Jest to reklama konstruktywna, rozszerzająca zakres wiadomości widzów filmowych o kinie, sztuce filmowej i o świecie. Jest to reklama — współpracująca z widzem jak z kimś bliskim, któremu należy pomóc w podróży przez świat filmu.

W tymże celu wiele kin urządza okresowo spotkania widzów z pracownikami kinematografii, reżyserami, operatorami, aktorami. Na takich spotkaniach odbywają się niejednokrotnie gorące dyskusje. Pracownicy filmowi wysłuchują uwag, opinii i życzeń widzów — uczą się rozumieć psychologię swoich „odbiorców", co posiada wielkie znaczenie dla ich pracy twórczej.

Przy wielu kinach zorganizowano czytelnie pism fachowych i o ogólnej tematyce. Tu widz w oczekiwaniu na początek seansu może zagrać w szachy, w domino, przeczytać uwagi krytyków o filmie, który chce zobaczyć.

Osobną uwagę należałoby poświęcić pracy kina „Nauka i wiedza", które cieszy się bardzo dużym zainteresowaniem obywateli Moskwy. Widz radziecki szuka w kinie nie tylko rozrywki. Jest to widz bardzo — pracowity. Szuka w kinie odpowiedzi na wiele pytań o życiu, świecie i człowieku. Dlatego sala kina naukowego jest stale przepełniona. Ostatnio wielkim powodzeniem cieszyła się seria obrazów o walce z rakiem, połączona ze specjalną wystawą na ten temat.

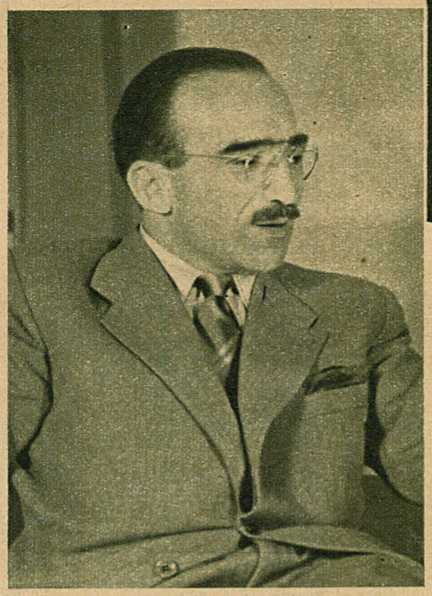
W kinoteatrach Moskwy można wypocząć, przeżyć dwie godziny przyjemnej rozrywki i — niejednego się nauczyć.

B. BRUNICZ

Zdjęcie z filmu „Powrót do życia"

Wielka scena batalistyczna z nagrodzonego na festiwalach czeskich filmu „Trzeci szturm"

TRIUMF „ULICY GRANICZNEJ" NA WENECKIM BIENNALE



Reżyser Aleksander Ford, twórca „Ulicy Granicznej"

Leszek Złotnicki w scenie z nagrodzonego filmu polskiego „Ulica Graniczna"

W. Godik stwarza świetną kreację w filmie o cierpieniach warszawskiego. ghetta

Doroczne Biennale w Wenecji — chronologicznie biorąc: pierwsze na świecie festiwale filmowej — nie cieszyły się przed wojną dobrą opinią wśród postępowych społeczeństw. Mussolini osobiście nagradzał najlepsze filmy — najlepsze oczywiście w mniemaniu faszystowskiego jury. W czasie wojny festiwale weneckie przeżywały całkowity upadek, gdyż do konkurencji stawały tylko filmy niemieckie i włoskie, rzadko przedzielane jaskółkami zza oceanu i to z Argentyny.

Zdawało się, że po wojnie Włosi będą się starali nadać Biennale Weneckiemu nowy, ideologicznie pozytywny charakter. W tym dziele wyprzedzili ich jednak Francuzi ze swymi festiwalami w Cannes, no i szczególniej Czesi, organizując potężne manifestacje filmowe w Mariańskich Łaźniach i Zlinie.

Ostatnie Biennale w Wenecji stało się zdecydowaną domeną wpływów imperialistycznych przedstawicieli anglosaskich. Znaczenie, jakie np. przypisywała weneckim wynikom Wielka Brytania, zostało uwypuklone nominacją znanego polityka Duff Coopera na kierownika delegacji filmowej. Wobec takiego nacisku politycznego trudno było włoskiemu jury wykręcić się od przyznania znacznej ilości nagród filmom anglosaskim.

Podkreślić jednak należy, że mimo tej atmosfery i mimo wagi istotnie bardzo ciekawych filmów włoskich, sukces odznaczenia „Ulicy Granicznej" — jedynego, pełnometrażowego filmu państw słowiańskich — jest tym większy.

*

Festiwal odbywał się między 17 sierpnia a 3 września br. i był bardzo licznie obesłany przez państwa (21) i filmy: 40 długometrażowych, 50 średnio- i krótkometrażowych oraz 12 poza konkursem, wśród których nagrodzony w Czechosłowacji „Ostatni etap". Najbogaciej wystąpili oczywiście Amerykanie, prezentując 9 filmów i uzyskując, jak na tę ilość, zaledwie 3 nagrody. Włochy i Wielka Brytania przedstawiły po 5 filmów, Francja 4, Niemcy i Austria po 3, Meksyk, Szwecja po 2, kilka innych krajów po 1.

Biennale weneckie miało — tak jak Locarno — charakter wielkich targów międzynarodowych z olbrzymim aparatem propagandowym mocarstw filmowych, którym skromna delegacja polska przeciwstawić mogła tylko... dobry film. Delegacja amerykańska płynęła z bankietu na bankiet, gwiazdy światowej sławy prezentowały nogi i modne toalety.

Niektórzy włoscy członkowie jury wypowiadali dość złośliwe uwagi, szczególniej na temat delegacji amerykańskiej, m. in.: „Bardzo wiele pięknych kobiet, bardzo mało dobrych filmów".

Honorowymi dniami wszystkich festiwalów są pierwszy i ostatni, toteż wstępne wyróżnienie otrzymała „Ulica Graniczna", gdy komisja zakwalifikowała ją na ostatni dzień festiwalu. Delegacja polska, w skład której wchodzili: dyrektor naczelny P. P. „Film Polski" inż. Stanisław Albrecht, reżyser „Ulicy Granicznej" Aleksander Ford, naczelny redaktor PKF Jerzy Bossak, p. Wanda Wertenstein (Biuro Zagraniczne PPFP) oraz przedstawiciel „Filmu Polskiego" w Paryżu p. Korngold — spotkała się z wielką serdecznością ze strony większości jury. Szczególniej senator Conti, członek włoskiej Chrześcijańskiej Demokracji, w słowach wyjątkowo serdecznych, pochwalił tak „Ulicę Graniczną" jak i „Ostatni etap". Warto też podkreślić, że prasa włoska bardzo gorąco przyjęła oba filmy polskie.

W wyżej opisanym nastroju można będzie we właściwy sposób ocenić listę nagród, którą drukujemy obok.

Na baczną uwagę publiczności polskiej zasługuje dwukrotne, wybitne wyróżnienie filmu niemieckiego — tym bardziej, że chodzi tutaj o głęboko reakcyjny film „Proces", realizacji wybitnego popleczника Hitlera — G. W. Pabsta. Najbardziej pożałowania godny jest fakt, że film „Proces" jest nie tylko fałszywy ideologicznie — obrazuje wsteczne tendencje środowisk żydowskich, które biorą górę nad tendencjami postępowymi, ale jest bardzo słaby artystycznie. Nie mogąc przyznać filmowi żadnej nagrody, jury pod naciskiem Anglosasów dało ją Pabstowi oraz głównemu aktorowi Ernestowi Deutschowi, wybierając exhitlerowców i kaptując ich dla planu Marshalla.

Oto właściwe znaczenie targów filmowych, wznawiające najgorsze, nacjonalistyczne i faszystowskie tradycje Biennale.

W. T.

Laurence Olivier, który za film „Hamlet" uzyskał I nagrodę Biennale

LISTA NAGRÓD WENECKICH TARGÓW FILMOWYCH

Międzynarodowa nagroda dla najlepszego filmu roku: „HAMLET", realizacji Laurence Olivier.

Film ten, mimo swych niewątpliwych, bardzo wybitnych wartości, wzbudził ostre protesty w chwili ogłaszania skądinąd zasłużonej nagrody. Jeden z porywczych widzów krzyknął na całą salę: „Precz z filmem! Niech żyje teatr!"

Nagroda Prezydium Rady Ministrów dla najlepszego filmu włoskiego: „SOTTO IL SOLE DI ROMA", reżyserii Castellaniego.

Międzynarodowe nagrody dla najlepszych filmów:

a) „THE FUGITIVE", reżyserii Johna Forda,

b) „LOUISIANA STORY", reżyserii Roberta Flaherty,

c) „LA TERRA TREMA", reżyserii Viscontiego.

Medal Prezydium Rady Ministrów otrzymał reżyser Aleksander Ford za film „ULICA GRANICZNA". Drugi medal został po długiej dyskusji podzielony między film meksykański „MACLOVIA", reżyserii Fernandeza, za który nagrodę dostał po raz piąty po wojnie zdumiewający fotograf Figueroa, oraz film marokański, realizacji André Zwobada „NOCES DES SABLES".

Za najlepszą aktorkę jury uznało Jean Simmons w roli Ofelii w „Hamlecie", za najlepszego aktora Ernesta Deutscha w filmie „Proces".

Za najlepszego reżysera uznano G. W. Pabsta za ten sam film.

Za podkład muzyczny pierwszą nagrodę otrzymał Max Steiner (film „Skarb Sierra Madre", reżyserii młodego Johna Hustona, syna znakomitego aktora dramtaycznego Waltera Hustona).

Za najlepszego scenarzystę uznano Grahama Greene w filmie brytyjskim „The Fallen Idol".

Najlepszą fotografią wykazał się także Anglik Desmond Dickinson („Hamlet").

Za najlepszy film rysunkowy uznano równorzędnie pełnometrażowy film amerykański „Melody Time" Disneya, który wygrał walkoverem bez konkurencji w tej dziedzinie, oraz film francuski znakomitej wytwórni „Les Gemaux" pt. „Le petit soldat".

Za najlepszy poziom techniczny nagrodę dostał King Vidor za film produkcji Davida O'Selznicka „Pojedynek w słońcu".

FILM A LITERATURA

Wielki artysta Joris Ivens mówił mi: „Nie ma nic niebezpieczniejszego dla twórcy filmu, niżli dążenie do odtworzenia jakiejś prawdy absolutnej, prawdy bezosobowej. Prawdziwie artystyczny film jest zawsze filmem realistycznym. Ale realizm jest rewolucją, nie trwaniem w miejscu. Jeśli to zrozumiemy, to zrozumiemy również, że każdy krok na tej drodze otwiera przed nami nowe możliwości. Odkrycia realności możliwe są tylko przy ciągłych rewolucjach oka i wrażliwości. Przewodnik oka prowadzi nas do naszego celu zupełnie tak samo, jak prowadził Rembrandta w jego rewelacyjnych odkryciach tajemnic światłocienia. I dzięki temu, oko nasze staje się również przewodnikiem dla widza, który powinien zostać podbity i ujarzmiony integralnością naszej wizji artystycznej. Kiedy nie tylko przyjaciel mój, ale i mój wróg przyzna, że dzieło moje jest szczere, wówczas wiem, że stworzyłem dzieło prawdziwej sztuki".

Kiedy indziej rzekł mi: „Jestem dokumentalistą, gdyż jestem poetą i wychowawcą równocześnie. Jestem artystą, tzn. usiłuję dać zawsze syntezę rozsądku i emocji. W tym jest prawda mego realizmu".

Myślę, że tym wszystkim pisarzom, których pasjonuje film, należałoby te właśnie słowa powtarzać stale przed rozpoczęciem przez nich pracy filmowej. Myślę, że wielu moich kolegów — pisarzy — wyjaśni wiele spraw w dziedzinie sztuki filmowej, przeczytawszy głębokie słowa Ivensa o tym, czym jest prawdziwy realizm twórcy — twórcy, który ma szczytne ambicje być równocześnie poetą i wychowawcą i dać w swoim dziele „syntezę rozsądku i emocji".

Jest to szczególnie ważne dziś, gdy na szczęście pisarze nasi coraz gorącej interesują się filmem. I jest to szczególnie ważne w tej chwili, gdy coraz bardziej uświadamiamy sobie, że nie podobna tworzyć na zamówienie nowej literatury filmowej, gdyż nigdy nie będzie ona w stanie dać tego, co daje stworzone już dzieło literackie ze swoją gotową już konstrukcją artystyczną, ze swoją daną już intrygą i anegdotą, ze swymi stworzonymi już przez pisarza, wydartymi z życia, charakterami.

Oryginalny scenariusz, jeśli reprezentuje prawdziwe dzieło twórczego wysiłku, jest ideałem, o którym można i należy marzyć — ale nie może i nie powinien hamować normalnej pracy produkcyjnej, nie może unieruchamiać fabryki filmowej brak tego oryginalnego scenariusza. Z najwyższym uznaniem należy podnieść zasługę min. Sokorskiego, który przed paru miesiącami zwrócił uwagę na ten właśnie stan rzeczy, wskazując na naszą powieść, jako na materiał i surowiec, z którego powinna korzystać kinematografia.

Zagadnienie więc sprowadza się do tego, jak z owego materiału, z owego surowca, korzystać, aby w pełni sprostać wielkim zadaniom, jakie stawia swym twórcom film.

ODRĘBNOŚCI FILMOWE

Narodziny żadnego innego dzieła sztuki nie są związane z takimi kosztami, jak narodziny filmu. Żadna też sztuka, nie wyłączając teatru, nie wymaga takiej wielkiej ilości akuszerek i uczonych specjalistów przy swych narodzinach, jak właśnie film. Dodajmy do tego gigantyczną rolę arsenału technicznych środków — a stanie się dla nas jasne, że właściwie nie ujrzeliśmy jeszcze tego wszystkiego, co nam film będzie w stanie ukazać. Ma on za sobą nędznych 50 lat istnienia w ogóle, a zaledwie od lat 20 przestał być niemy. Czyż można to porównać z wielotysięcznym życiem i doświadczeniem takich sztuk, jak teatr, poezja, muzyka, malarstwo?!

Jedno przecież wiemy już dzisiaj z całą pewnością: że mimo całej swej „heteronomiczności", a więc różnogatunkowości elementów, na jakie składa się sztuka filmowa — jest ona czymś zupełnie odrębnym od innych rodzajów sztuki. I dla tego tak fatalnym nieporozumieniem staje się usiłowanie niektórych reżyserów filmowych, dokładnego oddania dramatu lub powieści na ekranie. Już dzisiaj można stwierdzić, że film tylko wtedy staje się prawdziwie twórczym dziełem sztuki, jeśli nie odtwarza niewolniczo, nie ilustruje jakiegoś dramatu lub powieści. Oto czemu zupełnym fiaskiem skończyły się próby A. Asquith'a, sfilmowania „Pygmaliona" Shaw'a — G. Pascala przy przeróbce „Cezara i Kleopatry" tegoż Shaw'a, — Jeana Renoira, filmującego „Bestię ludzką" Zoli, — a z dawniejszych filmów to samo spotkało „Czterech jeźdźców Apokalipsy" Blasco Ibaneza (reż. Rex Ingram), lub cervantesowskiego „Don Kichota" (reż. G. W. Pabst). Wszystko to były mniej lub więcej udane próby ilustracji dzieła literackiego — i jako takie musiały zawieść z punktu widzenia artystycznego.

Ale co więcej — próby przetransponowania literatury na film kończą się częstokroć katastrofą nawet wówczas, gdy reżyser usiłuje przekształcić wizję literacką na wizję czysto filmową! Przypomnijmy sobie „Fausta". F. W. Murnaua, — „D-ra Jeckylla i Mr. Hyde'a" Mamoulliana, — a nawet „Sen nocy letniej" Maxa Reinhardta. Nie możemy odmówić wszystkim tym wyżej wymienionym reżyserom najbardziej uczciwej intencji artystycznej, nie możemy odmówić ich pracy najbardziej oryginalnego wysiłku twórczego. Uczynili oni przecież wszystko możliwe, aby stworzyć wolną od literackiej konwencji wizję filmową!... Potraktowali dzieła Goethego, Stevensona i Szekspira jedynie jako trampolinę, od której odbiła się ich stopa w locie w dwuwymiarową przestrzeń filmu. I cóż?... Dokonali tego tylko, że ich filmy stały się wspaniałymi groboweami wielkich pisarzy, z których dzieł czerpali swe natchnienie. Można się tymi ich filmami zachwycać — ale nie ma w nich ani Szekspira, ani Goethego, ani Stevensona! Opuszczaliśmy salę kinematografu z uczuciem goryczy, jak wówczas, gdy używa się nazwiska wielkiego zmarłego dla pokrycia obcych mu zupełnie spraw. A wymieniliśmy przecież nazwiska prawdziwie wielkich twórców filmowych... Cóż dopiero się dzieje, gdy tej próby zaślubienia literatury z filmem podejmują się przeciętni reżyserowie!...

TAJEMNICA PRZEKSZTAŁCANIA WIZJI

Gdzież więc kryje się tajemnica pogodzenia wizji literackiej z wizją filmową? Gdzież więc szukać skomplikowanej recepty na taką transpozycję dzieła literackiego na ekran, aby nie zatraciwszy swych najistotniejszych wartości, stało się dziełem filmowym?... Nie ulega bowiem wątpliwości, że ani ilustracja filmowa powieści, ani uczynienie z powieści tylko trampoliny dla wyobraźni wizualnej reżysera nie jest rozwiązaniem tego zagadnienia, jak to starałem się wykazać na przykładzie kilku wymienionych wyżej dzieł Shawa, Ibaneza, Goethego, Szekspira.

A jednak myślę, że problem ten, acz trudny, można rozwiązać.

Najbardziej celowym wydaje się tu takie realizowanie utworu powieściowego, które przede wszystkim zachowuje w nieniekształconej postaci zarówno jego zasadniczą konstrukcję, jak i charaktery bohaterów oraz nie rozprasza jego klimatu. Ujęcie takie nie jest z jednej strony ilustracją, z drugiej zaś nie lekceważy twórczej pracy pisarza. Momentem najistotniejszym w tej transpozycji dzieła literackiego na filmowe będzie tu przede wszystkim zachowanie jednorodności wszystkich elementów filmowych w przedstawionym dziele — znalezienie czysto filmowego odpowiednika utworu powieściowego, z pominięciem motywów wtórnych powieści i jej opisowości. Powtórzę tu własne słowa na ten temat (za co proszę czytelnika o wybaczenie): „Nie trzeba bowiem chyba wyjaśniać, że owa jednostronność gatunku i sublimacja formy są najistotniejszym probierzem jakości artystycznej każdego dzieła sztuki, a więc i dzieła sztuki filmowej. I choć estetyka, na szczęście, mimo najusilniejszych zabiegów legionu uczonych specjalistów, nie odkryła jeszcze swej tablicy logarytmów — to ta podstawowa prawda zdaje się nie ulegać wątpliwości. Stary Lessing, mówiąc o „Granicach poezji i malarstwa" lub o „Dramaturgii hamburskiej", zgadza się pod tym względem z tak genialnym analitykiem sztuki, jak Eisenstein, lub Szklowski („ruch konia") i z takim snobem nowoczesności, jak Jean Cocteau („Tajemnica zawodowa").

NAUKA Z DOŚWIADCZEŃ I BŁĘDÓW

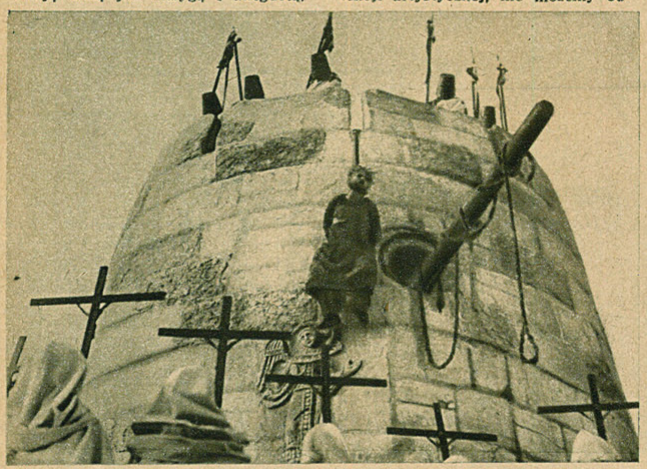
Trudno jest, oczywiście, osiągnąć ten cel, o którym mowa — ale powinno się doń zmierzać. Zadanie to niełatwe, ale pomocą w nim może służyć tradycja wielkich osiągnięć w kinematografii światowej, oraz nie mniej zapewne długi szereg błędów, popełnianych w tej dziedzinie — tyleż świadomych, co mimowolnych.

Dążąc do tego pięknego celu, ani przez chwilę nie wolno nam zapominać o tym, że nad kolebką filmu stał przemysłowiec amerykański, i że ta sama opasła muza ze złotymi zębami i pięciodolarowym cygarem w gębie nieodstępnie towarzyszy mu i po dziś dzień. Jeśli będziemy o tym pamiętali, zrozumiemy, dlaczego olbrzymia większość filmów (zarówno oryginalnych, jak i będących przeróbkami powieści) wlecze za sobą kajdany drobnomieszczańskich przesądów, świętoszkowatej pruderii, połączonej z najbardziej perwersyjną erotyką i apoteozą „ułatwionego życia". To wszystko razem ma na celu zamaskowanie najbardziej istotnych i zasadniczych celów tych filmów: apoteozy haseł bądź imperializmu anglosaskiego, bądź też eksploatowania ludzi pracy przez kapitał. Jeżeli będziemy o tym pamiętali, to z łatwością zauważymy, że najmłodsza muza — film — rzuca zazwyczaj podwójny cień: nie tylko swój własny, ale i kapitalistycznego cenzora, który koryguje i inspiruje wszystkie jej poruszenia.

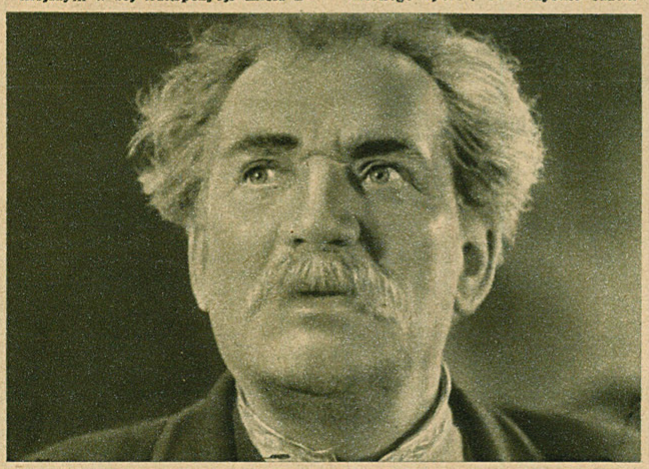
I równocześnie stwierdzimy, że najbliżej zrealizowania uczciwej transpozycji powieści na film są ci reżyserzy filmowi, których twórczość inspiruje wielki ideał walki o postęp, walki o sprawiedliwość społeczną, walki o zwycięstwo socjalizmu, twórczość ich bowiem jest regulowana przez świadomość celu, do którego dążą. Oto czemu nieprześcignionym wzorem dla nas są wciąż jeszcze takie dzieła z tej dziedziny, jak „Matka" Gorkiego — Pudowkina, jak filmy Eisensteina i Romma, jak „Grona gniewu" Steinbecka — Johna Forda.

Tylko bowiem taka sztuka, która aktywizuje masy pracujące w ich walce o lepsze jutro, zasługuje na miano sztuki prawdziwej.

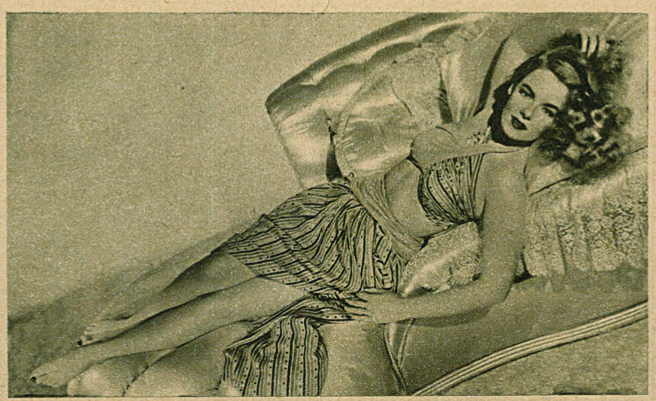
ANATOL STERN



„Jednorodność gatunku i sublimacja formy są najistotniejszym probierzem jakości artystycznej każdego dzieła sztuki, a więc i sztuki filmowej..."
Przykład: scena z filmu „Aleksander Newski"



Przykład zdrowego realizmu filmowego: Ambroży Buczma w „Duszach nieujarzmionych" według Gorbatowa.



„...perwersyjna erotyka i apoteoza ułatwionego życia" — elementy filmu anglosaskiego

M. SMIRNOWA

TŁUM. H. JURSKI

SCENARIUSZ FILMOWY

SZKOŁA UCZUĆ

(NAUCZYCIELKA WIEJSKA)

Jedna z najświetniejszych artystek dramatycznych Związku Radzieckiego, Wiera Marecka w roli bohaterki filmu, Basieńki — Barbary Bazylowny. W roli tego dziewczęcia z gałązką bzu, a następnie siwej, starej kobiety pod koniec filmu, artystka, która posiada zdumiewający talent przetwarzania się, występowała prawie bez charakteryzacji.

Ulica wielkiego miasta. Wilie. Wieczór. Wiosna. Skośne czarne cienie strzyżonych drzew kładą się na chodnik. Młodziutka dziewczyna i wysoki student przecinają ulicę w świetle promieni palnika gazowego.

— Zobaczysz, że się spóźnimy, — z przejęciem mówi dziewczyna. — A wszystko dlatego, że nie chcesz przyspieszyć kroku.

— Nie gderz siostrzyczko — łagodnym basem odmrukuje student, — Grzech zrzędzić w taki wieczór. Patrz, jak rozrosły się tu drzewa. Trzy lata temu nie było ich prawie widać spoza parkanów... A oto i apteka, i wciąż te same kule. Wiesz, tam śniły mi się one często.

— Mamy zaledwie kwadrans czasu, Sergiuszku, błagam cię, chodźmy prędzej. A dlaczego nie chciałeś wziąć dorożki?

— Bo przyjemnie mi przejść się po ludnej ulicy z taką ładniutką siostrzyczką. Zresztą, odzwyczaiłem się już od podobnych zbytków.

— Czy naprawdę uważasz mnie za ładniutką?

— Bardzo.

— Jesteś naprawdę miły, ale błagam cię, pospieszmy się. Przełożona nie cierpi, kiedy się kto spóźnia.

— A ty jeszcze się jej boisz?

— Oczywiście! tak się boję że aż mi serce zamiera.

— Lecz przecie, dzięki Bogu, od wczoraj już nie jesteś gimnazjastką.

— To nic nie znaczy. Będę się jej bała i za dziesięć i za dwadzieścia lat... a nawet po śmierci.

Ulica z oddalającymi się sylwetkami brata i siostry.

Przebicie.

Gmach gimnazjum.

Brat i siostra wchodzą do przedsionka.

Schody. Wchodzą po nich wystrojone dziewczęta, ich rodzice i przyjaciele.

Brat i siostra stoją przed wielkim zwierciadłem.

Mania poprawia loki, koronki sukni i z upodobaniem przyglądając się swej zachwycającej twarzyczce, szczebiocze:

— Poznam cię ze swoją przyjaciółką, Basieńką. Jest ona prawie tak samo uparta, jak ty. Nie śmiej się, tak jest naprawdę. Pokłóciła się właśnie ze swym ojcem, który nie chce już dawać jej pieniędzy. A to wszystko przez to, że się zaraziła. Ciotka jej jeździła zwalczać epidemię. Dali jej za to nawet order jacyś Persi czy Turcy. Od niej się właśnie zaraziła.

— Dżuma?

— Cóż znowu, ideami! Teraz się wszyscy zarażają. Nie śmiej się, usłyszy jeszcze przełożona. Ach, mój Boże, nie rozumiem, z czego się tak głośno śmiejesz?

— Jesteś bardzo... ładniutka, siostrzyczko.

— Chciałeś powiedzieć — głupiutka? Niech i tak będzie, nie gniewam się na ciebie.

— Przez te trzy lata pozbyłem się dobrych manier.

— Daj mi słowo że dzisiaj odprowadzisz ją po balu.

— Kogo?

— Basieńkę.

— Dlaczego?

— Dlatego, że cię o to proszę.

— A jeżeli jest nudna?

— Sergiuszku,... dla mnie.

— Cóż ty tak gorąco zajmujesz się jej losem?

— Nie jej, ale swoim własnym.

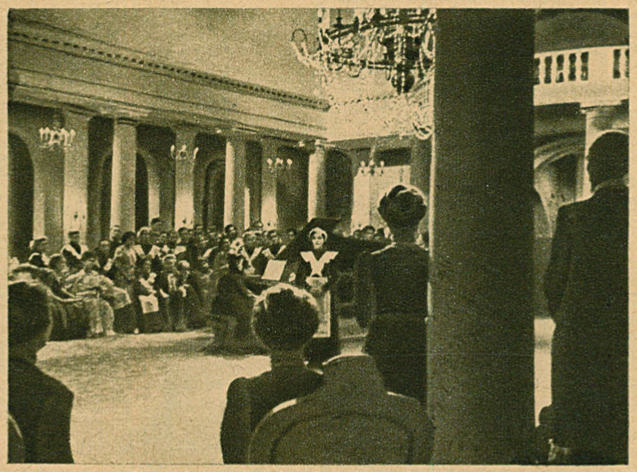
— Co to znaczy?

— Ja muszę koniecznie pomówić z Kolą. Rozumiesz?

— Acha! Tu cię mam! Chcesz się mnie pozbyć?

— Cicho, idzie właśnie. Bądź dobrym bratem, Marzysz, aby ją poznać, marzysz, aby ją odprowadzić. Basieńko! Mój brat, Sergiusz Pawłowicz Martynow, student medycyny, marzy, aby cię poznać.

Podeszła Basieńka. Zmieszała się. Miła twarz. Długie warkocze.



Bal maturzystek jednego z gimnazjów Petersburga

— Martynow.

— Basia.

Zabrzmiał walc.

Sala w migocącym blasku świec. Wirują pary.

Pod jedną z kolumn, jak martwę godło gimnazjum carskiego — przełożona. Przez pierwsze kilka sekund wydaje się posągiem — tak nienaturalnie wyprostowana jest jej wcięta w gorset postać. Wyniosła, zwiędła twarz. Siwe włosy, starannie ułożone w pukle, okalają czoło na podobieństwo żelaznych kwiatów, wieńczących pomniki.

Jedna za drugą ślizgają się przed nią pary i każda z nich milknie na chwilę, nawet muzyka brzmi tu jakby przygłuszona.

Na ekranie tańczące pary.

Pierwsza para.

Ona. (Wydatny podbródek, metaliczny głos). Tatuś zabierze mnie na wieś. Mamy duży majątek w Guberni Orłowskiej.

On. (Malutkiego wzrostu, zacina się, krostowaty). Będzie pani czekała na konkurenta?

Ona. Po co czekać? Już jest. Co prawda nie widziałam go jeszcze ani razu, lecz tatuś mówi, że ma on najpiękniejszy majątek w całym powiecie.

On. Szczęściarz!

Druga para.

Ona. Niech się pan nie śmieje. Pójdę do klasztoru.

Trzecia para.

Ona. (Mania Martynowa). Nad wszystko na świecie lubię bale. Ach, będę bywała... bywała... bywała. Nie opuszczę ani jednego balu.

On. (Zakochany po uszy i zrozpaczony). Och, jaka pani dzisiaj prześliczna!...

Czwarta para.

Sergiusz Martynow i Basieńka.

Ona. Dlaczego przygląda mi się pan tak uporczywie?

On. Mówiono mi, że jesteśmy podobni do siebie...

Ona. Z czego?

On. Z charakterów. Mówią, że pani jest prawie tak samo uparta, jak ja...

Ona (śmiejąc się). Och — to Maniusia! Mnie także o panu opowiadała.

On. Pani się z nią przyjaźni?

Ona. Tak, siedziałyśmy osiem lat na jednej ławce. Jest bardzo wesoła.

On. A pani?

Ona. Ja? Mania przecież mówiła panu: jestem uparta. Jadę więc na wieś, jako nauczycielka.

On. I posprzeczała się pani z ojcem?

Ona. Ach, i o tym pan już wie? I... nie pochwala?

On. Nie, cóż znowu, Basieńko! Pani zamiary są z gruntu szlachetne.

Ona. Dziękuję!

On. Dostała pani już nominację?

Ona. Tak. Na Ural. Wieś Szatry.

On. A—a. Znam tę wieś. Mieszkałem tam niedaleko na zesłaniu i stamtąd dwa lata temu uciekłem.

Ona. I złapano pana?

On. Złapano.

Ona. I znów zesłano?

On. A jakżeby inaczej?

Ona. A pan znów?...

On. Przecież Maniusia opowiadała pani, że jestem uparty.

Ona. Jednak i upór ma granice!

On. Nie. Słyszała pani o pająku?

Ona. O pająku?

On. Był taki Szkot, Bruce, wódz powstania ludowego. Leżał on kiedyś w pieczarze poraniony i opuszczony przez wszystkich. I było mu już tak źle, że chciał umrzeć. Nagle zauważył w kącie nad głową pająka, który snuł swoją siatkę. Bruce poruszył ręką i zniszczył owoc długiej pracy pająka. A pająk niezwłocznie zabrał się znów do roboty. Kiedy skończył, Bruce znów rozerwał pajęczynę. Tak jedenaście razy podejmował pająk swą pracę. I Bruce pomyślał: jeżeli nędzny owad po tylu niepowodzeniach nie czuje się pokonany, jakżeż ja, rozumny i silny człowiek mogłem poddać się rozpaczy? Podjął na nowo walkę i zwyciężył.

— To bardzo ciekawe — rzekła dziewczyna i dopiero teraz spostrzegła, że już nie tańczą, lecz stoją, trzymając się za ręce. Stropiła się.

— Basieńko, Basieńko! — podbiegła do nich promieniejąca domyślnym uśmiechem Maniusia. — A my już nóg nie czujemy, tak szukaliśmy ciebie. Przecież masz śpiewać. Idź co prędzej do fortepianu. Ach, jakiś ty nieznośny, gdzieś ty ją zaciągnął!

— Maniusiu... z wyrzutem bąknął brat.

— Maniusiu, Maniusiu... Czy wiesz, jak się niepokoiliśmy... Idź, idź co prędzej...

— Życzę pani powodzenia, Basieńko.

— Dziękuję panu.

Fortepian. Basieńka śpiewa:

Artysta Teatru Armii Radzieckiej Dymitr Sagał w roli studenta Sergiusza Martynowa

Ujrzałem cię nagle wśród balu,
Gdzieś w głębi stłumiony walc łkał,
Leciuchno na warg twych koralu
Uśmiechu tajemny czar drżał.

Sergiusz słucha. Basieńka śpiewa cudownie, wzruszająco...

Cicha ulica w nocy. Idą wolno Basieńka i Martynow. On z rozrzewnieniem patrzy na dziewczynę.

— Boże, jak pani pięknie śpiewała. Cudownie!

— A Maniusia narzekała, że zaśpiewałam źle... że łamał mi się głos — uśmiecha się Basia.

— Nie znają się oni na niczym, Basieńko — poważnie oświadcza Martynow. — Śpiewała pani zdumiewająco... Co za noc... Czuje pani, jak pachną bzy? I chce pani uciekać od tych cudów na Ural.

Basia. A czyż tam tak źle?

Martynow. Nie. Dlaczegóżby? A jednak zsyłają nas tam za ciężkie grzechy. Ludzie stamtąd uciekają, ryzykują życie. A pani dobrowolnie... To znaczy, że pani jest silna.

Basia. Oj, cóż pan mówi! Wydaje mi się po prostu, że tam bardzo potrzebni są nauczyciele. Bardziej niż gdziekolwiek bądź indziej. I nikt tam jechać nie chce. Ale ja może właśnie dlatego o tym marzę. I będę uczyła dzieci... Wydaje mi się, że jeśli ludziom długo wpajać dobro i czynić tak ze szczerego serca, to każdy, nawet najgorszy człowiek, się zmieni. Trzeba tylko koniecznie ze szczerego serca. Niech się pan nie śmieje.

Martynow. Nie śmieję się wcale. Podoba mi się ta głęboka wiara pani. Chciałbym, aby złe wiatry uralskie nie wyrwały jej z korzeniami, nie zgięły, nie zmroziły.

Basia. A pan?

Martynow. Ja — to zupełnie co innego. Po pierwsze, jestem mężczyzną i starszym od pani. Widziałem i doświadczyłem już wiele. Ja, jakby to powiedzieć... jestem wewnętrznie obronny. Braki odgrywają dla mnie rolę niewielką. A poza tym mam świadomość, że nie jestem sam że za mną stoi — partia. Jak to dobrze, że siostra poznała mnie z panią — zakończył zupełnie niespodziewanie.

Basieńka stropiła się.

(D. c. n.)

Basieńka, przyjaciółka siostry Martynowa, na wieczorze maturzystek śpiewa romans: „Na balu".

REKORDOWE

KRAKATIT

O DWÓCH OBLICZACH CZAPKA

Oblicze ideowe twórczości Czapka było przedmiotem wielu sprzecznych ze sobą wypowiedzi krytyków literackich. Czasem zarzucano mu pesymizm, kiedy indziej ceniono za ożywczy optymizm. Który z tych nastrojów odkryli realizatorzy filmu „Krakatit" i który w nim ukazali?

Paweł Hulka-Laskowski w 1933 r. w „Wiadomościach Literackich" nazwał Czapka przedstawicielem pesymizmu kulturalnego. Według niego Czapek dowodził w swoich dziełach, a między innymi i w „Krakatycie", że wysiłki ludzkie są daremne a osiągnięcia kultury wiodą do rozkładu cywilizacji. Człowiekiem kierują ślepe nakazy nieznanego mechanizmu psychicznego i w rezultacie wolność polityczno-społeczna prowadzi do anarchii moralnej. Reasumując swe uwagi Hulka-Laskowski nie cofnął się przed określeniem Czapka, jako Jana Chrzciciela faszyzmu.

Po 6 latach panowania hitleryzmu okazało się jednak, że Czapek z faszyzmem nie ma nic wspólnego. Przeciwnie, jego twórczość na tle nowych czasów można interpretować wręcz odwrotnie. Ten sam Paweł Hulka-Laskowski w 1939 r. w „Wiadomościach Literackich" z okazji śmierci Czapka napisał: „Czapek w swoich powieściach, a więc i w „Krakatycie" wraca ciągle do tej samej sprawy — świętości życia ludzkiego i szczęścia, które daje pokój. Twierdzi, że mądrość ducha może wybawić ciało z jego nędz i cierpień". W książce „Zwyczajne życie" znajduje się zdanie: „Chce się paść na kolana przed wielką i świętą rzeczą, której na imię człowiek". W czasach pogardy — pisał Hulka-Laskowski — słowa takie są dobrodziejstwem".

Interpretacja postawy ideologicznej Czapka w filmie niezupełnie poszła po linii drugiej spośród cytowanych krytyk literackich, chociaż tego właśnie można byłoby się dziś spodziewać. Film niewiele mówi o mocy człowieka, ale za to dokładnie obnaża jego słabość. Wydaje się, że scenarzysta i reżyser „Krakatitu" w pogoni za formalnymi efektami sztuki filmowej zapomnieli o psychologicznych efektach treści filmu.

Trudno bowiem traktować „Krakatit" jako film sensacyjny w rodzaju angielskiego „U progu tajemnicy", gdzie sięgnięto do arsenału ciekawostek psychologicznych, aby wywołać u widza jak najsilniejszy dreszcz emocji. Wprawdzie treść filmu „Krakatit" — to również sen i majaczenie, podobnie jak treścią „U progu tajemnicy" jest niesamowity sen. O ile jednak ten drugi film skomponowano jedynie w celach rozrywkowych, ten pierwszy ma się prawo potraktować serio, gdyż Czapek nie był poszukiwaczem sensacji.

„Krakatit" jest jednym z czołowych dzieł kinematografii czeskiej, która wszakże rozumie znaczenie społeczne filmu. „Krakatit" miał być również filmem o głębokiej wymowie społecznej — nie wypadła ona jednak całkiem przekonywająco.

Najwięcej ekspresji wydobył reżyser z postaci inż. Prokopa, wynalazcy krakatitu, materiału o wielkiej sile wybuchowej, której posiadacz mógłby stać się panem świata. W powieści Czapka inż. Prokop jest właśnie przedstawicielem owej mądrości ducha, która może wybawić ludzkość. Inż. Prokop sam nie pragnie być panem świata i nie chce oddać krakatitu, narzędzia władzy, w ręce innych. W imię zachowania pokoju rezygnuje ze swoich badań.

W filmie postać inż. Prokopa jest ekspresyjna, ale w sensie negatywnym. To człowiek, którego postępowanie można określić zdaniem, wyjętym z pierwszej krytyki Hulki-Laskowskiego: kierują nim ślepe nakazy nieznanego mechanizmu psychicznego. Film obficie operuje zbliżeniami. Zbliżenia te ukazują twarz wykrzywioną strachem, pooraną rozpaczą, szarpaną niepokojem, pełną niepewności. Ta twarz jest syntezą wszelkiej słabości ludzkiej.

Reżyser kazał inż. Prokopowi rozjaśnić twarz i wygładzić rysy wewnętrznym spokojem tylko jeden raz, na końcu filmu, kiedy stary, prosty furman poddaje uczonemu wynalazcy „niezwykłą" myśl, aby niszczycielską energię wyzyskać dla konstruktywnej pracy pokojowej. Pozytywne na pozór zakończenie filmu miało prawdopodobnie uratować jego sens społeczny. Zakończenie to na tle całości pieczętuje jednak przygnębiające wrażenie, które „Krakatit" po sobie pozostawia.

Bo czyż można mieć zaufanie do uczonego, któremu przeszło przez mózg wiele niezwykłych myśli prócz jednej, najprostszej — ale najważniejszej, że krakatit powinien świecić, ogrzewać, poruszać maszyny w służbie człowieka, zamiast rozrywać bomby? Czy starczy mu sił, aby przestawić swe laboratorium na całkowicie nowe badania?

Film pokazał ludzi opanowanych pożądaniem ze zbyt jaskrawym i wstrząsającym naturalizmem. Najsilniejszą sceną filmu jest obraz tłumu, zahypnotyzowanego puszką krakatitu. Kiedy człowiek, który trzymał tę puszkę, pada zastrzelony, ten sam tłum z niepohamowaną dzikością rzuca się na trupa i rękami, a raczej szponami drapieżców, rozdrapuje okruchy mocy, zaklętej w białych kryształkach.

Toteż, czy film, który stadu rozwydrzonych bestii ludzkich przeciwstawia jedynie przerażoną twarz samotnego człowieka, ma pozytywną wartość społeczną — należy wątpić. Wątpić należy również, czy Karol Czapek gdyby znał współczesny rozwój zagadnień atomowych, napisałby tego rodzaju powieść i zgodził się na chwiejną interpretację.

BARBARA OLSZEWSKA

TECHNICZNIE

Reżyser Otakar Vavra i jego szeroki zespół techniczny dali w „Krakatycie" prawdziwy popis znajomości języka filmowego, wykorzystując wszystkie fotograficzne, dźwiękowe, inscenizacyjne i montażowe sposoby, odróżniające sztukę filmową od innych.

Realizując „Krakatit" Otakar Vavra widział niewątpliwie „Obywatela Kane", ale ustrzegł się od jakiegokolwiek naśladownictwa, dając swemu dziełu całkowitą odrębność i bardzo silne piętno swego indywidualizmu artystycznego.

W „Krakaticie" zasadniczo nie ma nic nowego: widzieliśmy przedtem niejeden scenariusz, zmontowany w podobny sposób z logicznego zlepku rozmaitych epizodów, widzieliśmy filmy tak jak i ten rozgrywające się we śnie, widzieliśmy fotografie przymglone i drastyczne zbliżenia, widzieliśmy zamki z baśni i niekończące się pustkowia, urozmaicone sylwetką jednego człowieka, ale wszystkie te środki ekspresji potrafił Vavra zastosować we właściwym miejscu, odświeżyć i stworzyć przy ich pomocy dzieło także pod względem technicznym godne najwyższej uwagi.

Najciekawsze są w tym filmie dekoracje, które wielokrotnie zmieniają charakter od zupełnie realistycznych, poprzez umyślnie deformowane, do wyraźnie makietowych. Na tym tle poruszają się aktorzy, zachowujący w każdej z tych trzech proporcji ten sam styl gry, co wywołuje chwilami niesamowite efekty.

Wydaje mi się, że w scenie, w której bohaterka filmu zamienia się w posąg, reżyser nie wygrał końcowego efektu, którym powinno być ukazanie artystki w postaci rzeczywistej rzeźby z marmuru, nie owiniętej w suknię. Jest to jednak jedyne, narzucające się zastrzeżenie.

BEL.

Karel Hoeger i Florence Marly, odtwórcy głównych ról w reprezentacyjnym filmie czeskim „Krakatit"

Karel Hoeger i Eduard Linkers w filmie „Krakatit" Otakara Vavry

Scena z filmu „Krakatit". Po prawej — znakomita artystka czeska Natasza Tanska.

FILMY SEZONU

PIEŚŃ TAJGI

PLENERY - MUZYKA RADOŚĆ ŻYCIA

Pieśń Tajgi przychodzi do nas po olbrzymim triumfie na festiwalach filmowych w Mariańskich Łaźniach i w Zlinie.

W Mariańskich Łaźniach film został dwukrotnie nagrodzony: międzynarodową nagrodą pracy i pierwszą nagrodą za najlepsze kolory. W Zlinie film otrzymał jedną z równorzędnych pięciu nagród.

Biorąc pod uwagę, że na festiwalach Ameryka reprezentowana była w dziale filmu społecznego znanym filmem „Najlepsze lata naszego życia", a w dziale filmu barwnego „Kwiatami na ugorze" z takimi artystami jak Greer Garson i Walter Pidgeon — triumf „Pieśni Tajgi" jest całkowity.

Nie jest moją rzeczą ocena samego filmu, którą czytelnik znajdzie poniżej, pragnę jednak zwrócić uwagę na znakomite, pełne inwencji w scenariuszu i reżyserii wykonanie zapowiedzianych przez ministra kinematografii Z. S. R. R. Bolszakowa zmian w charakterze niektórych filmów produkcji radzieckiej.

Związek Radziecki może się poszczycić największą ilością t r a f n y c h i wspaniałych obrazów realistyczno-historycznych, w których wiodą prym takie dzieła, jak „Pancernik Potiomkin" Eisensteina, „Piotr Wielki" Pietrowa, „Admirał Nachimow" Pudowkina i inne. W pamięć widzów wbiły się głęboko takie obrazy rewolucyjne, jak „Linia generalna" Eisensteina, „Lenin w październiku" Romma, poniekąd „Bezdomni" Ekka. Następnie mieliśmy możność podziwiania niezwykle trafnych dzieł o wojnie, na których czele wymienić należy „Wielki przełom" Ermlera.

Teraz — chociaż wymienione zagadnienia niewątpliwie będą jeszcze nieraz służyły jako temat scenarzystom radzieckim — Związek Radziecki jest w pełni odbudowy i rozbudowy życia socjalistycznego. Ludzie pracują z żywiołowym entuzjazmem, wśród pracy znajduje się czas na rozrywkę, artyści mają najlepsze warunki dla rozwinięcia swych talentów.

Takim to świeżym zagadnieniom, podanym w pięknej formie przez Iwana Pyrjewa, poświęcony jest film „Pieśń Tajgi" film o nowym, socjalistycznym człowieku, który natchniony pracą pięknej radzieckiej Syberii, układa symfonię — triumfalne dzieło swego życia.

W przeciwieństwie do dusznej atmosfery obrazów zachodnio-europejskich a szczególnie amerykańskich, film ten tchnie głębokim optymizmem, wiodącym ludzi radzieckich od jednego sukcesu i powodzenia do drugiego.

L. B.

Wiera Wasiliewa wnosi do filmu „Pieśń Tajgi" elementy zdrowego, ludowego humoru.

HARMONIA TREŚCI I FORMY

Na temat wzajemnego stosunku treści i formy w danym dziele sztuki wypisano już oceany atramentu, stracono setki godzin czasu w sporach i dyskusjach. Zagadnienie to jest zarówno ważne, jak i trudne do zdefiniowania i rozstrzygnięcia. Jedno wydaje się pewne: jedynie przez zharmonizowanie treści z formą powstaje dzieło wybitne.

W nowszej sztuce filmowej twórcy filmów coraz większą uwagę zwracają na ich treść ideową, wpadając nieraz w konflikt z gustami tej części, dość zresztą licznej, widzów kinowych, którzy szukają w kinie tylko rozrywki, choćby najbłahszej, zapoznając całkowicie kształcące walory sztuki filmowej. Że jednak i tutaj następuje przełom — świadczą wyniki ostatnich międzynarodowych festiwalów filmowych, na których zarówno jury, jak i opinia widzów — wypowiadały się zgodnie za filmami odznaczającymi się wartościami ideowymi.

W walce z dwoma odmiennymi, nawet wręcz sobie wrogimi stanowiskami, które można określić lapidarnie w ten sposób: 1) artysta jest absolutnie nieskrępowany w swych dążeniach i środkach, służy jedynie samej sztuce, albo 2) artysta służy narodowi przez tworzenie harmonizujących z jego celami dzieł sztuki — zdaje się jednak zwyciężać to drugie stanowisko. Zwyciężyło już całkowicie w Związku Radzieckim.

W. Drużnikow w roli żołnierza — kompozytora, który znalazł natchnienie w pięknym pejzażu Syberii

Znana nam z wielu filmów Maryla Ładynina czaruje swym pięknym głosem w filmie reżyserii jej męża Iwana Pyrjewa

Nie będę tu naturalnie przypominał tych podstaw teoretycznych obowiązujących w ZSRR w dziedzinie sztuki, które łączą się w pojęciu socjalistycznego realizmu (patrz „Gazeta filmowa", nr 2/27). Stwierdzę jedynie, że wysoki poziom ideowy wielu filmów radzieckich nie zawsze szedł w parze z ich wartościami formalnymi, a kiedy indziej znów cecha, którą nazwałbym „lokalizacją ideową", czyniła filmy radzieckie nie czytelnymi dla widzów w innych krajach. Tym większego znaczenia nabiera międzynarodowy triumf barwnego filmu radzieckiego pt. „Pieśń Tajgi", odznaczonego wysokimi nagrodami na festiwalach filmowych w Mariańskich Łaźniach i w Zlinie. Film ten bowiem w sposób idealny realizuje w sztuce wszystkie założenia socjalistycznego realizmu, przybierając je w niezmiernie piękną, fascynującą widza, formę wielkiego dzieła sztuki.

Zasługa reżysera filmu Iwana Pyrjewa, wyda się nam tym większa po przypomnieniu sobie tych wymagań, jakie stawia twórcy filmu społeczeństwo radzieckie. Reżyser radziecki musi głęboko przeniknąć w otaczającą go rzeczywistość, musi znać wszechstronnie życie ludu. Ukazując pozytywne zjawiska naszej epoki, obrazując przeżycia pozytywnych bohaterów, staje się współtwórcą nowych, lepszych form życia, wprzęga się we wspólny marsz mas ludowych po drodze postępu. Już w swych poprzednich filmach: „Legitymacja partyjna" „Traktorzyści", „Sekretarz rajkomu" — Iwan Pyrjew stanął wyraźnie na gruncie realizmu, odrzucając zdecydowanie wszelkie formalistyczne nowatorstwo i eksperymentatorstwo.

W ostatnim filmie Pyrjewa postaciami pierwszoplanowymi są artyści: kompozytor Bałaszow, śpiewaczka Malinina, pianista Olenicz. Ale obok nich widzimy również naród radziecki, w osobach typowych jego przedstawicieli. Są to zarówno żołnierze w pierwszych scenach filmu, jak podróżni na barce, jak robotnicy, budujący gdzieś w tajdze nowe zakłady przemysłowe. Naród w filmie Pyriewa nie jest tylko tłem, jak to oglądaliśmy tyle razy np. w filmach amerykańskich, począwszy od „masowych" obrazów Lubitscha czy Griffitha, w których tłumy były jedynie żywą dekoracją dla rozgrywającej się kameralnej akcji miłosnej. W „Pieśni Tajgi" naród jest głównym bohaterem filmu.

Łączy się to harmonijnie z zasadniczą ideą filmu: prawdziwy radziecki artysta musi zawsze odczuwać swój nierozerwalny związek z narodem, z ludem. Prawdę tę z dramatyczną siłą ukazuje nam konflikt między Oleniczem, który w sposób błyskotliwy naśladuje tradycyjne wzory, i Bałaszowem, odtwarzającym w swej działalności kompozytorskiej istotę współczesnej mu epoki, dążącym do oddania w dźwiękach pełni i radości życia, do oddania samej duszy ludu. I gdy w życiu Bałaszowa następuje tragiczny przełom, gdy skutki frontowej kontuzji uniemożliwiają mu karierę pianisty — z chwilowej depresji podnosi go współżycie z ludem, poczucie łączności z masami i pożytku, jaki przynosi im swą pieśnią. W twórczości ludowej znajduje nowe natchnienie, budzą się w nim potężne siły twórcze i staje się znowu artystą, i to w skali, o jakiej przedtem zapewne nie mógłby marzyć.

Typy ludowe filmu są tak prawdziwe, tak ludzkie, że skłaniają ku sobie nieodparcie nie tylko zainteresowanie, lecz i sympatię widza. Idea filmu jest tu przekazywana nie przy pomocy frazeologii i gadaniny, tej pięty Achillesowej tylu filmów współczesnych, lecz w scenach pełnych dramatycznego napięcia lub szczerej wesołości. Kolejne sceny filmu rozwijają się rytmicznie, harmonijny rozwój akcji urozmaicają umiejętnie rozłożone kontrasty i przejścia tematyczne.

Film pozostawia jasne optymistyczne wrażenie. Jest w ten sposób osiągnięty także jeden z celów sztuki radzieckiej.

Forma filmu, jego zalety artystyczne i techniczne — harmonizują idealnie z treścią ideową. Zwraca uwagę malarskie ujęcie poszczególnych scen, przypominające w rysunku i barwie (film jest pierwszym kolorowym filmem Pyrjewa najlepsze dzieła rosyjskiego malarstwa realistycznego. Wspaniałe są widoki Syberii, z pietyzmem oddano piękno przyrody tego kraju w różnych porach roku, w różnych godzinach dnia. Uzewnętrznia się tu jeszcze jedna cecha, nieodłączna od socjalistycznego realizmu — to romantyzm, ale nie ten zatopiony w egoistycznych rozmyślaniach i pesymizmie, lecz pełne rozmachu dążenie jednostki do czegoś lepszego, lecz zbiorowa praca nad budową przyszłości.

Bardzo pięknie połączył Pyrjew zjawiska przyrody z przeżyciami bohaterów, jak np. ów pierwszy, radosny promień słońca przebijający poranne mgły przed zachwyconymi otoczeniem i... sobą spojrzeniami Bałaszowa i Malininej.

Słabszą od innych stroną filmu jest muzyka. Kompozytor Kriukow, autor wielu ilustracji muzycznych do filmów, nie potrafił dać tutaj takich motywów muzycznych, które zanosi się do domu, nie umiał w tonach oratorium Bałaszowa oddać i napięcia twórczego bohatera filmu, i piękna ziemi syberyjskiej, i potężnych sił, tkwiących w zbiorowej duszy ludu.

Film „Pieśń Tajgi" stanowi bez wątpienia szczytowe w tej chwili osiągnięcie filmu radzieckiego, dzieło wybitne, w którym treść i forma złączyły się harmonijnie ku przyjemności i pożytkowi widza.

JERZY KURYLUK

REKORDOWE

Obywatel Kane

CHYBA RACZEJ: MULTIMILIONER KANE

Orson Welles (stoi po prawej) jako obywatel Kane w młodym wieku

SPOŁECZNIE

„Obywatel Kane" wyszedł spod pióra długoletniego hollywoodzkiego scenarzysty Josepha L. Mankiewicza oraz inscenizatora szekspirowskiego, reżysera, aktora, człowieka o niezwykłej pomysłowości: Orsona Wellesa. Opinia, jakoby film był „postępowy", nie jest zupełnie zgodna ze stanem faktycznym. W filmie jest kilka akcentów społecznych, sam pomysł w pewnym sensie zakrawa na satyrę, ale artystyczne obramowanie pomysłu nie potwierdza pewnych założeń scenariusza. Film nie tyle demaskuje ogólny rozkład ustroju kapitalistycznego, ile wytyka palcem jedną osobę, jednego magnata prasowego, w której to postaci potentat Hearst dopatrzył się (raczej nietrafnie) swego portretu.

O czym nam mówi Orson Welles w swym niewątpliwie rewelacyjnym dziele? W czasie niezwykle skondensowanej dwugodzinnej akcji wykazuje, że młody — jak na amerykańskie stosunki wybitnie postępowy (czyli liberalny) dziennikarz, skoro tylko uśmiecha się do niego powodzenie, staje się typowym rekinem kapitalistycznym, despotą, wyzyskiwaczem, tyranem domowym... ale — i w tym leży głębia satyry — człowiekiem pozbawionym przyjaciół, absolutnie samotnym.

Obywatel Kane ma największy i najwspanialszy na świecie pałac, istne muzeum sprowadzonych z całego świata najsłynniejszych dzieł sztuki (można sobie wyobrazić, w jakim stopniu całość pozbawiona jest harmonii i gustu), obywatel Kane trzęsie całą prasą, a więc i opinią publiczną USA, obywatel Kane fotografuje się z Mussolinim i Hitlerem, obywatel Kane może zaspokoić wszystkie swoje zachcianki, tylko jednej rzeczy nie może osiągnąć: nie może być szczęśliwy.

Póki pracował w skromnych warunkach, póki tworzył pewne wartości życiowe, póki nie zdradził klasy społecznej, która go wydała i która mu zaufała — obywatel Kane — mimo że od urodzenia miał usposobienie despotyczne, umiał jednak przywiązać ludzi do siebie, zyskiwał przyjaciół.

Dorothy Commingore i Orson Welles w drugiej części filmu „Obywatel Kane".

Później, gdy potentatem rządzą dziwaczne zachcianki, gdy ze swej zupełnie pozbawionej talentu żony chce koniecznie zrobić śpiewaczkę opery, gdy osiąga szczyty powodzenia życiowego — nie ma przy nim nikogo. Kane nie pozostawia nawet dość wyraźnych śladów swej egzystencji, skoro ankieta prowadzona usilnie przez zdolnego reportera nie może wyjaśnić zagadki słowa „Rosebud", wyszeptanego w chwili śmierci. Kane — mimo pozorów chłodu — był jednak z czymś związany, do czegoś tęsknił. Reżyser w końcowym akordzie wskazuje, że było to dzieciństwo „ubogie", ale szczęśliwe. Nierozwiązana zagadka „Rosebud" nie jest jednak głównym akcentem filmu. Prawdziwą zaporę między publicznością, i tą z życia i tą z widowni — a obywatelem Kane stanowi napis „No trespassing", widniejący na bramie fantastycznego pałacu Xanadu. „Nie ma przejścia" czyli „nie dostaniecie się do wnętrza. Nie zrozumiecie mnie — w ogóle zrozumienie człowieka nie jest możliwe".

Przy tak zindywidualizowanej koncepcji, w której jedna postać gra rolę główną, a wszystkie pozostałe są marionetkami — dopatrywanie się w tym filmie szerszych założeń społecznych nie byłoby celowe. Zgoda natomiast na to, że magnaci prasowi U. S. A. mogli poczuć się głęboko dotknięci. Prawdę o nich wyłożył Welles bez ogródek, mówiąc wyraźnie swym dziełem: „Jesteście bogaci, głupi, pozbawieni gustu i próżni! Nie łudźcie się, że wasza oszałamiająca fortuna ma wartość. Umrzecie tak samo, jak ostatni nędzarze".

ARTYSTYCZNIE

Jeśli zgodzimy się na to, że wartość społeczna filmu jest mało wyraźna, to w przeciwieństwie do tego nie ma żadnych wątpliwości, co do oceny języka filmowego Wellesa. Jest to rewelacja artystyczna na skalę olbrzymią, nie spotykaną od czasów Eisensteina („Pancernik Potiomkin"). Welles jest odkrywcą tak nadzwyczajnych kombinacyj inscenizacyjno - fotograficzno - montażowych, połączonych z przejmująco trafnym podkładem muzycznym, że ocenienie rewelacyjności tego filmu po jednorazowym obejrzeniu jest praktycznie niemożliwe.

Uderzające cechy reżyserii Wellesa to baczne zwracanie uwagi na szczegóły, ale pokazywanie ich tylko przez drobny ułamek sekundy. Niektórych ważnych scen nie widziało ponad 50% widzów obecnych na sali (wg testów amerykańskich!) może przez zastosowanie wielopłanowości fotografii, która pozwala na potrójność akcji na ekranie w trzech kolejnych głębiach. Na pierwszym planie matka Kane, a na dalszym obcy ludzie, rozmawiający żywo, przez okno widać Kane'a, jako dziecko bawiące się sankami. Wszystkie trzy motywy są równie ważne i nieodzowne dla zrozumienia i uzyskania pełnej satysfakcji z dalszego rozwoju akcji.

W myśl ostrych rygorów, jakie z pewnością stosował Welles, artyści teatru Mercury grali jak pod batuta czarodziejskiego smyczka. W grze aktorskiej zespołu z Josephem Cottenem (filmowy debiut), Dorothy Comingore i Agnes Moorehead na czele, widać doskonałość opanowania jednolitego stylu. Jeśli film jest trochę zbyt ciężki, to chyba tylko dla tego, że Welles mierzył go swoją nieokiełznaną fantazją i — fenomenalną inteligencją.

TECHNICZNIE

Welles, stanąwszy w 1940 roku w Hollywood i przyjrzawszy się atelier wielkiej wytwórni filmowej, powiedział:

„Film, to najpiękniejsza zabawka mechaniczna, jaką kiedykolwiek dano do rąk małemu chłopcu."

Była w tym i prawda i ironia, ale Welles wyciągnął wnioski ze swego powiedzenia i zaczął się bawić techniką filmową w sposób tak przemyślny, jak dorosły człowiek bawi się zestawem elektrycznej kolejki. Welles wszystko puścił w ruch: zastosował fenomenalne trawellingi, niewidziane w szybkości i ujęciu najazdy żórawia od góry na dekorację i z dołu ku górze, gwałtowne zbliżenia, filmowanie z aparatu, ustawionego obiektywem tuż nad posadzką, filmowanie przez zniekształcający witraż, z rozmaitych kątów widzenia — zawsze trafnie, celowo, harmonijnie, doskonale. Chyba żaden inny artysta nie zużył na 10 filmów tyle rekordowych pomysłów w manipulowaniu kamerą i oświetleniem, ile widzieliśmy w jednym „Obywatelu Kane".

Wykonawcą myśli przewodnich Wellesa był najbardziej dzisiaj znany operator Gregg Toland, który — według własnej swej opinii — ustępuje miejsca tylko Wołczekowi z filmu „Harry Smith odkrywa Amerykę". Toland wynajduje takie „punkty widzenia" dla kamery, że fotografie jego tworzą właściwą ramę dla akcji i dialogu bez żadnej dbałości o techniczną możliwość umieszczenia w tym miejscu czyichkolwiek oczu. Najbardziej uderzające są niewątpliwie zdjęcia w małej salce projekcyjnej, w której gestykulujący na tle lampy projekcyjnej dziennikarz robi wrażenie wielkiego ruchomego krzyża!

Montaż Wellesa, rzekomo przypominający inne filmy retrospektywne (o akcji cofającej się wielokrotnie, tak jak w „Straconym Weekendzie"), mimo pozornej swobody jest jednak płynny i konsekwentny wobec założeń autora.

Warto jeszcze podkreślić dowcip prostego pomysłu z wprowadzeniem do akcji starych kronik filmowych... wyświetlanych w tempie 16 klatek na sekundę.

„Obywatel Kane" stanowi niewątpliwie wielki krok na drodze rozwoju sztuki kinematograficznej.

LEON BUKOWIECKI

FILMY SEZONU

Wielkie nadzieje

FILM, KTÓRY WZRUSZA

Reżyseria filmowa należy do najbardziej skomplikowanych sztuk. Zapewne z tego powodu jest bardzo niewielu reżyserów, którzy osiągnąwszy duży poziom fachowości, potrafią realizować tylko filmy wybitne. Jeżeli tak się dzieje, to chyba tylko w tych państwach, w których względy komercyjne nie wpływają na pracę reżysera. Ani Eisenstein, ani Pudowkin nie zrealizowali nigdy słabego filmu.

Patrząc na niewątpliwie świetne i pełne uroku dzieło filmowe, jakim są „Wielkie nadzieje" Davida Leana, odnosi się wrażenie, że jest to jakieś natchnione, szczytowe dzieło, po którym ten reżyser nie potrafi utrzymać osiągniętego poziomu. W tym szczycie widać już zalążki schyłkowości. Wiadomo już dzisiaj powszechnie, że po wspaniałym zrywie lat 1944—45—46 kinematografia brytyjska cofnęła się do swego poziomu z lat trzydziestych.

W tej chwili chodzi nam jednak o ocenę zjawiska filmowego, jakim są „Wielkie nadzieje" według Karola Dickensa. Powieść ta, obok wielkich nieprzemijających uroków, zawiera w sobie również słabe strony fabuły dickensowskiej.

Rzeczą reżysera winny być pewne uzupełnienia i wyjaśnienia tekstu tych miejsc, które wypadają blado w powieści. Zagadnienie, skąd biorą się pieniądze skazańca — chyba ważne — zostało właściwie zupełnie pominięte. Adwokat ukazuje swemu protegowanemu maski zdjęte z twarzy zmarłych skazańców. Jedna z nich do tego stopnia przypomina znanego nam galernika, że widz może być przekonany o śmierci skazańca, który nagle potem ukazuje się żywy i cały. Nie wiadomo, dla czego inny skazaniec nastaje na jego życie, dla czego może współdziałać z policją, podczas gdy drugi, na pozór szlachetny i niewinny, musi zginąć.

Są to kwestie, które zdają się jeszcze mniej dręczyć reżysera niż autora. Reżyser siłą swej inscenizacji i ekspresji zmusza nas jednak, abyśmy wbrew wszelkiej logice uwierzyli i przejęli się takim właśnie przebiegiem faktów.

Pierwsza część filmu, póki Pip ma kilkanaście lat i równie młoda jest Estella — to chyba jeden z najlepszych fragmentów filmowych, jakie dotychczas widzieliśmy na ekranie. Surowość otoczenia, z którego wyrasta Pip — syn kowala, rozległe błota, zapadły cmentarz, mała chałupa kontrastują w sposób nadzwyczaj sugestywny z pałacem dziwaczki, w którym kapryśna Estella podejmuje małego, nieśmiałego Pipa. Znakomicie reżyser i operator podkreślają różnice wynikające z pochodzenia: fotografiami i oświetleniem. W tej części filmu intuicyjnie i bez zająknięcia grają Jean Simmons i Anthony Wager oraz półobłąkana ciotka Estelli (Martita Hunt).

Gdy Pip przybiera postać Johna Millsa, a Estellę zaczyna zbyt sztucznie grać Valerie Hobson, zainteresowanie na pewien czas opada, co zdaje się dowodzić, jak wiele zależy w filmie od właściwej interpretacji aktorskiej.

Film zachwyca od nowa, gdy paniczyk Pip popada w ciężkie kłopoty, gdy musi wybawiać swego protektora, gdy otwiera okna w pałacu półobłąkanej i gasi jej płonącą szatę. Dostajemy się znów w zaczarowany krąg pałacu, w którym czujemy jeszcze lekkie stopy, zwiewny uśmiech i przedziwny czar młodej Estelli.

Dzieła Dickensa były już nie raz interpretowane na ekranie, ale nigdy chyba z takim pietyzmem i tak trafnie jak w „Wielkich nadziejach". Wyświetlany niedawno „Nicholas Nickleby", zrealizowany był niewątpliwie jak najstaranniej, ale scenariusz ani nie porywał, ani nie wzruszał. Kilka momentów w „Wielkich nadziejach" natomiast chwyta wprost za gardło.

WACŁAW ŚWIERADOWSKI

Martita Hunt i Anthony Wager w filmie „Wielkie nadzieje".

Mały bohater „Wielkich nadziei" (Anthony Wager) wyrasta na młodzieńca, którego gra John Mills.

WSPANIAŁY CZŁOWIEK FILMU

KAROL DICKENS

Utwory żadnego chyba z wielkich pisarzy świata nie nadają się do tego stopnia do stworzenia z nich scenariuszów filmowych, jak powieści Dickensa. Przedziwne połączenie sensacji ze wzruszeniem i humorem oto doskonała kanwa, na której rozgrywać się mogą sceny na ekranie. Jednocześnie jednak z powieści żadnego chyba z wielkich pisarzy świata nie można z taką łatwością zrobić „kiczu", jak z dzieł Dickensa. Sensacyjna treść Dickensa musi być potraktowana z niesłychaną ostrożnością przez prawdziwie kulturalnego scenarzystę i reżysera, by nie stać się banalnym „kryminałem". Jak się to często zdarza — to, co jest siłą tekstu, może przy jednym fałszywym kroku stać się jego słabością.

Nie ulega wątpliwości, że u Dickensa jedną z najcenniejszych zalet jego powieści jest ich „angielskość" w najlepszym znaczeniu tego słowa. Wnętrza, opisywane przez Dickensa, są prawdziwie angielskimi wnętrzami, ludzie Dickensa — to Anglicy w każdym calu, z ich wadami i zaletami. Powietrze, którym oddychają, jest angielskie. Mgła, która unosi się nad ich krajobrazami, jest angielska, i angielskie są w każdym calu owe krajobrazy.

Dlatego to jedynymi uprawnionymi do zrobienia dobrych filmów dickensowskich są Anglicy. Dlatego to wyprodukowanemu przed wojną w Hollywood wspaniałemu pod wieloma względami filmowi, jakim był „Dawid Copperfield", brakowało czegoś, co nazwać by można atmosferą obrazu.

„Wielkie nadzieje" to jedna z najlepszych powieści Dickensa. Dickens napisał ją wówczas, gdy był już u szczytu sławy, gdy Anglia cała składaa mu egzaltowane hołdy, gdy ojcowie rodzin wybuchali płaczem na jego widok i wołali: „Boże, pana błogosław, panie Dickens!", gdy kobiety padały przed nim na kolana a pieniądze od wydawców płynęły szerokim strumieniem.

„Wielkie nadzieje" to trzecia z jego wielkich powieści, pisanych w pierwszej osobie, w formie pamiętnika. Pierwsza, to „Bleak House" („Pustkowie") pamiętnik Estery Summerson, druga, to „Dawid Copperfield", będący po trosze autobiografią Dickensa. Trzecia wreszcie, to „Wielkie nadzieje", pamiętnik Pipa, siostrzeńca wiejskiego kowala. Pipa, którego dziwne zrządzenie losu pchnęło w górę po drabinie społecznej, by potem pogrążyć w rozpaczy.

„Wielkie nadzieje" to powieść tragiczna. Mniej w niej humoru, niż nawet w tak bardzo smutnym miejscami „Dawidzie Copperfieldzie". O tyle mniej, o ile tragiczniejszą jest postać pani Havisham od postaci Betsy Trotwood, choć obie te kobiety należą do wspaniałej galerii dickensowskich „wariatek". O tyle mniej tam pogody, o ile okrutniejszą jest postać Estelli, bohaterki „Wielkich nadziei", od postaci Agnieszki, bohaterki „Dawida Copperfielda". „Wielkie nadzieje" to tragiczna satyra na snobizm. Tragedia młodego Pipa, który wspomagany tajemniczą ręką, dowiaduje się w końcu, że owym opiekunem, który pomógł mu do wydźwignięcia się z nizin społecznych, był zwykły galernik (jakże to podobne do sytuacji Cosetty z „Nędzników" Wiktora Hugo), niemożność wzniesienia się młodego bohatera powieści ponad przesądy mieszczańskie, to jeden ze wspaniałych chwytów wielkiego Dickensa, tego Dickensa, który sam był tak poczciwie mieszczański, który w iście rewolucyjny sposób walcząc o reformy społeczne, zdziwiłby się bardzo, gdyby go nazwano rewolucjonistą.

Ci, którzy oglądają film, a nie pamiętają dobrze powieści, sądzą, że to na ekranie zmieniono tragiczne zakończenie i doczepiono „happy end", w którym Pip łączy się w końcu ze swą dręczycielką Estellą. Tak nie jest. Takie zakończenie dał powieści Dickens robiąc tym jedną ze swych wielu koncesji dla mieszczańskich czytelników.

Twórca filmu „Wielkie nadzieje" pozostał wierny tekstowi nie tylko w zakończeniu. Stara się on traktować tę jedną z najdoskonalszych powieści Dickensa z pietyzmem, na jaki zasługuje, potrafił zużytkować tekst na to, by wywołać przy znakomitej pomocy pracy operatora niespodziewane i całkiem nowe efekty natury czysto kinowej.

Obfituje w te momenty zwłaszcza pierwsza część filmu, niezrównane sceny przygód małego przestraszonego Pipa na cmentarzu. I znowu to, co widzowi nie znającemu powieści może się wydać pomysłem czysto filmowym, jest w wielu momentach tylko dokładną interpretacją tekstu. Palec dziecięcy w milczeniu wskazujący na płytę cmentarną z napisem „zarówno jak i Georgiana, żona powyższego", w odpowiedzi na pytanie, gdzie jest matka. Wieża kościoła, która trzymanemu za kark głową w dół chłopcu, zdaje się być umieszczona pomiędzy jego nogami. Pasące się na bagnisku bydło, które pod wpływem wyrzutów sumienia chłopca zdaje się mówić do niego ludzkim głosem — to wszystko pomysły Dickensa, które operator wspaniale i wiernie wyzyskał.

Dickens okazał się znakomitym człowiekiem kina, rozumiejącym wszelkie „gagi", pomysłowym, jak żaden filmowiec, a angielscy twórcy filmu byli tylko na tyle mądrzy i obdarzeni artystyczną intuicją, że nic nie uronili z tych skarbów.

„Wielkie nadzieje" są wskutek tego filmem tak doskonałym, jak doskonałą jest powieść Dickensa.

Jak ona wzruszają, jak ona pobudzają do myślenia. Jak ona przejmują tą jedyną na świecie atmosferą, utkaną z mgły za oknem, z blasku ognia kominkowego, z ciepła serc ludzi prostych, jak kowal Gargery i szaleństwa ludzi nieszczęśliwych, jak pani Havisham.

KAROLINA BEYLIN

FILM PEŁEN OPTYMIZMU

Żaden opis słowny nie potrafi wywołać takiego efektu zaskoczenia, jak ta krótka chwila, gdy spomiędzy nagrobków wypada nagle zakuty w łańcuchy człowiek i rzuca się na przerażonego chłopca.

Zaskoczenie i kontrast — to efekty psychologiczne, którymi reżyser Lean posługuje się w „Wielkich Nadziejach" bardzo trafnie.

Może najsilniej kontrast przemawia do widza w scenie przybycia Pipa do pałacu starej dziwaczki. Onieśmielenie i prostota chłopca silnie odbijają od dziwacznego, zatęchłego nastroju ponurego wnętrza i jego właścicieli.

Nastrój w filmie wywołują również bardzo subtelne zdjęcia. Widok rozległego trzęsawiska, nakrytego kopułą pochmurnego nieba, ukazany na krótką chwilę, zastępuje długi opis. Jest w tym widoku tyle smutku, ciszy i przestrzeni, iż widz przeczuwa od razu wymiar i gatunek spraw, których jest świadkiem.

Mały Pip, kradnąc pasztet dla galernika ukrytego na cmentarzu, słyszy, jak zabity królik, wiszący w spiżarni, mówi ludzkim głosem: „Pip złodziej". To samo powtarzają mu krowy na pastwisku, gdy biegnie na cmentarz. Ta scena wydaje się w filmie naturalna. Chłopiec działa jakby w hipnozie lęku. Przerażenie paraliżuje jego wewnętrzne opory, głos sumienia dociera doń jakby z zewnętrznego świata. To właśnie film umożliwił nam wyjście poza rzeczywistość i zobaczenie zjawiska z innego wymiaru, z dziedziny psychiki ludzkiej. Pokazanie spraw niewidzialnych to jedna z możliwości filmu, którą z takim talentem wykorzystał reżyser Lean w „Wielkich nadziejach".

Pięknie sfotografowany widok dwojga dzieci idących schodami sieni pałacowej do pokoju obłąkanej, która stara się zatrzymać czas i przerzucić swoje cierpienie na innych — daje widzowi przeczucie grozy, świadomość niezwykłości spraw, których jest świadkiem.

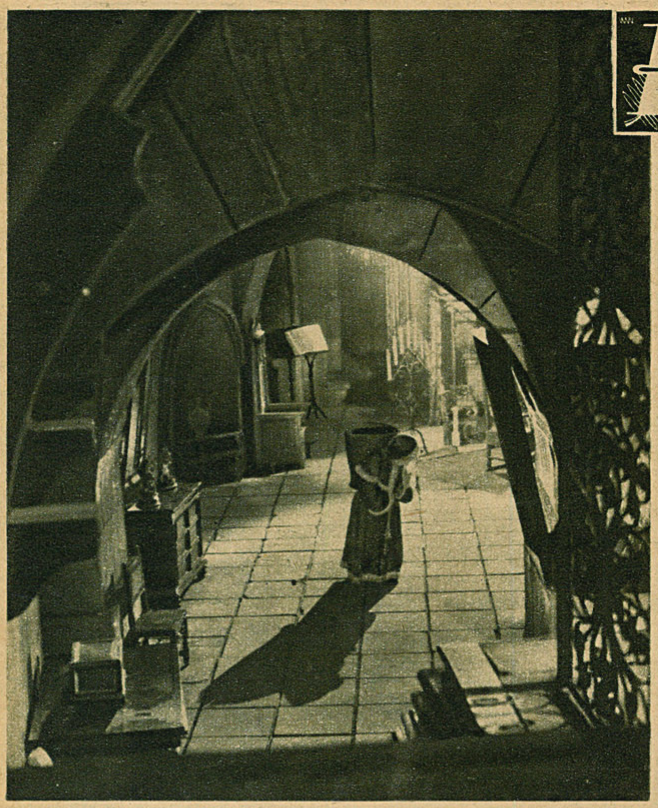
Filozoficzna wymowa „Wielkich nadziei" jest po dickensowsku pogodna i promienna. Miłość i dobroć jest słońcem życia. Rozprasza mrok bólu i ukazuje, że próchnem jest cierpienie, które człowiek zadaje sobie i drugim.

Dickensowską prawdę, że miłość jest największą twórczą siłą życia, film oddaje subtelnie, ale wyraziście. Złudę bogactwa, pustkę dobrobytu przeciwstawia nędzy materialnej, dobroć i pracę przeciwstawia nienawiści i moralnemu upadkowi. Nie potępia nikogo i stara się odnaleźć człowieka w każdym. Głęboką wymowę posiada widok oskarżonych, słuchających wyroku śmierci. Ich rozpacz i bunt nie jest buntem przeciwko sprawiedliwości, lecz buntem przeciw samym sobie i warunkom życia w nizinach społecznych, które hodują w człowieku chwasty zła.

„Wielkie nadzieje", to film nie tylko piękny artystycznie, ale i pełen optymizmu, wiary w miłość, mądry mądrością życia.

STANISŁAW GRZELECKI

REKORDOWE



Pełen romantycznego nastroju fotos z filmu „Tajemnica nocy wigilijnej"

tajemnica nocy wigilijnej

URZEKAJĄCA WIRTUOZERIA ARTYZM...

Reżysera Christian Jaque'a znamy już z dwu bardzo różnych i bardzo ciekawych filmów: „Baryłeczka" i „Cienie przeszłości". Ten znakomity realizator, należący dzisiaj do najwybitniejszych reżyserów francuskich, odznaczył się już filmami kręconymi na samym początku wojny. Do nich należy „Tajemnica nocy wigilijnej", ostatni film Harry Baura, przed jego niewyjaśnioną do dziś dnia śmiercią w czasie okupacji.

Tematycznie „L'assassinat du Père Noël" nie zawiera ani podłoża społeczno-historycznego w rodzaju „Baryłeczki", ani też ważkości „Pustelni Parmeńskiej" według Stendhala. Tym więcej jednak podziwiać trzeba mistrzostwo, z jakim Christian Jaque przeprowadza swe niezupełnie przekonywające, tym niemniej urzekające opowiadanie.

Oglądając ten film trudno oprzeć się wrażeniu, iż scenariusz był dla reżysera jedynie kanwą, na której rozsiał bogactwo niepospolitego talentu inscenizacyjnego. Rzecz dzieje się w niewielkiej wiosce podgórskiej w Noc Wigilijną i przez parę dni następnych, wstrząsających życiem całej wioski. Mimo że scenariusz jest wątły, postępują w nim harmonijnie równoległe akcje: coroczna wędrówka św. Mikołaja, działalność właściciela zamku, który co dopiero wrócił z dalekich krajów, miłość nauczyciela, wreszcie marzenie małego kaleki, jego braci i innych dzieci wiejskich o gwiazdkowych prezentach. W ten nastrój wigilijny wdziera się tragicznym akordem tajemnicza zbrodnia.

Reżyser nie upiera się przy tym, abyśmy wierzyli całkowicie w logikę przebiegu akcji. Chwilami w sposób zupełnie świadomy odstępuje od realizmu. Pełne umiaru jest potraktowanie happy-endu w formie opowiadania św. Mikołaja, który po niesłychanych perypetiach nareszcie może odwiedzić unieruchomionego w łóżku chłopca-kalekę.

O ile montaż filmu nie jest całkiem jasny i chwilami wprowadza zamieszanie, nie zawsze chyba zgodne z zamierzeniami reżysera, fotografia jest w tym filmie pełna twórczego spojrzenia i dawno nie notowanej inwencji. Zarówno w uchwyceniu plenerów zimowych, szczególniej nocnych, jak i w staranności w doborze wnętrz, reżyser wykazał wyrobiony smak i niezawodne poczucie piękna. Dzieło fotograficzne dochodzi do szczytu w momentach szaleńczego tańca w karczmie, gdy wiejska, piękna dziewczyna na próżno oczekuje nadejścia właściciela zamku. Reżyser ustawia kamerę w miejscu jej oczu i każe jej patrzeć na mijające twarze, ciała i ręce, na oczy wesołe, roześmiane, na usta śpiewające i krzyczące z radości. Potem nagle kamera znajduje się w oczach kochającego ją nauczyciela i oto wraz z nim zaczynamy krążyć dookoła stołu, przy którym siedzi jego ukochana.

Widzimy jej delikatny profil, potem twarz en face, drugi profil i włosy, posuwając się stale po łagodnej orbicie, której dno tworzy okrągła tarcza stołu. Ruch obrazu (ważniejszy od ruchu w obrazie), muzyka, twarze ludzi, wywołują pełnię jakiegoś nastroju świątecznej radości, która kontrastuje z zasmuconą twarzyczką dziewczyny. Scena zostaje brutalnie przerwana wejściem dwóch przerażonych chłopców, którzy ogłaszają tragiczną wieść o zabójstwie. Koło tancerzy zatrzymuje się natychmiast, muzyka cichnie — efekt głęboko przemyślany i wspaniały.

Film ma znakomitę obsadę. W roli św. Mikołaja (który w życiu codziennym jest malarzem globusów...) występuje pełen żywiołowego talentu, chwilami nieporadny, to znów niesamowity i potężny Harry Baur.

W dalszej obsadzie widzimy wielu bohaterów „Skarbu rodziny Goupi": nauczycielem jest Robert Le Vigan, pamiętny Tonkin-szaleniec, sołtysem Fernand Ledou („Goupi-Czerwona ręka)", aptekarzem Jean Brochard. Jedyną ważną rolę kobiecą gra pełna wyjątkowego czaru Renée Faure, której naiwne i ufne spojrzenie i śliczne oczy stanowią dodatkową atrakcję tego filmu. Znany z „Ludzi i manekinów" Raymond Rouleau ma tym razem odpowiednią dla siebie rolę, z której wywiązuje się bez sztucznej pozy.

Reżyser Christian Jaque, lubujący się w tematach na wpół niesamowitych („Sortileges", „Voyage sans retour", poniekąd „Un revenant"), zabarwił swój film niesamowitymi wstawkami i jedną dziwaczną postacią kobiety, szukającej kota, który — jak się później okazuje — dawno nie żyje. Mimo błahości tematu i postaci, scenariusz dość wyraźnie podmalowuje psychologicznie biorące udział w akcji osoby, tak że film jest — poza wybitnymi wartościami artystycznymi — interesujący.

JERZY JURATA

ROMANTYZM...

Boże Narodzenie związane jest najmocniej z literaturą krajów północnych. Śnieżny zimowy krajobraz, kontrastujący z ciepłem kominkowego ognia, barwnie ustrojone zielone drzewko, suto zastawiony stół, a za oknami wichura śnieżna i bezdomni, zabłąkani, nieszczęśliwi ludzie.

W filmie krajobraz śnieżny odgrywa rolę nie tylko nastrojową. Śnieg jest fotogeniczny. Śnieg pięknie kontrastuje swoją białością z czernią. Śnieg sprawia, że cały świat widziany jest w dwu barwach: czarnej i białej.

Prócz wywoływania nastroju śnieg bierze również udział w akcji filmu, gra na równi z ludźmi. W „Ostatniej szansie" czy w „Symfonii pastoralnej" śnieg odgrywa ważną rolę w akcji. W „Symfonii" jest nie tylko tłem filmu, nie tylko stwarza nastrój. Rozpoczyna dramat prawie że sielankowym, pogodnym, białym akordem, a kończy śnieżnym tragicznym finałem, kiedy to pastor znajduje na śniegu zmarznięte ciało Gertrudy.

W filmie francuskim „Tajemnica nocy wigilijnej" przenosimy się do zaśnieżonej wioski górskiej, na której tle rozgrywa się niezwykła feeria. I tutaj śnieg odgrywa ważną rolę w akcji i staje się jednym ze wspólników dokonanej zbrodni. Tytuł w oryginale brzmi „L'assassinat du Père Noël", zapowiada akcję kryminalną i wprowadza w błąd widza żądnego sensacji. Bo zbrodnia, dokonana w tajemniczych okolicznościach, i świętokradztwo — to tylko zewnętrzna rama filmu, którego właściwy urok polega na ścisłym połączeniu realizmu z fantazją.

Podobnie w baśni romantycznej jedno i to samo zjawisko może być jednocześnie najbardziej powszednim i najdalszym od rzeczywistości, zależnie od tego, czy widziane jest okiem zwykłego śmiertelnika, czy też dziecka lub poety. Święty Mikołaj, roznoszący dzieciom zabawki w wieczór wigilijny, to dla przeciętnego śmiertelnika poczciwy i rubaszny starszy pan, chętnie zaglądający do kieliszka, — dla dzieci nierealna zjawa z czarodziejskiej baśni. Ta dwoistość właśnie to romantyczny urok filmu, którego niektóre postacie, jak Katarzyna, czy baron należą jednocześnie do dwóch światów: marzenia i rzeczywistości.

Uganiająca się za kotem obłąkana kobieta, która przyczynia się do odkrycia sprawcy zbrodni — to także romantyczne ujęcie obłędu — jako boskiej głupoty; właśnie ta najbardziej szalona okazuje się najmędrsza. Niesamowity tajemniczy nastrój, otaczający barona lub nieszczęsną obłąkaną rozprasza się pod koniec realistycznego finału filmu.

Postacie realistyczne ujęte są prawie wszystkie od strony komicznej, jak na przykład niedołężni żandarmi, ścigający bez pospiechu sprawcę zbrodni. Komizm niektórych sytuacji i komizm słowny odsentymentalnia akcję filmu, który utkany na przemian z łez i uśmiechu, daleki jest od melodramatu.

Reżyseria świetna. Scena w karczmie, kiedy w noc wigilijną dokoła zrozpaczonej Katarzyny tańczy rozbawiony, pijany, świąteczny, beztroski tłum — to jeden z najmocniejszych i najbardziej emocjonalnych efektów.

Dzieci w tym filmie — inaczej niż w większości filmów dziecięcych — nie są jedynie ujęte realistycznie. Romantycznie ujęta jest ich miłość do przedmiotów martwych: zabawki-globusy, skonstruowane zręczną ręką mechanika, który w ich oczach urasta na czarodzieja, są ważnym rekwizytem odgrywającym rolę w akcji filmu.

Feeryczna wioska górska, podobnie jak na początku filmu wyłoniła się z mroków nocy — oddala się od nas i znowu pogrąża w ciemnościach — a wraz z nią jej mieszkańcy, łączący poezję z prozą, łzy z uśmiechem, i rzeczywistość z marzeniem.

STEFANIA BEYLIN

Fernand Ledoux, Harry Baur i Renée Faure — główni bohaterowie filmu

FILMY SEZONU

PUCYBUTY

Dwaj młodzi, tragiczni bohaterowie włoskiego filmu „Pucybuty"

...i BRAK WALORÓW SPOŁECZNYCH

Po to, aby mały, ciężko chory chłopiec przeżył chwilę szczęścia, ażeby spełniło się jego ciche marzenie zamknięcia wyobrażenia świata w swoich dłoniach — trzeba było zbrodni. Zbrodnia miała więc w jednym ze swoich skutków wartość dodatnią.

Dziwactwo i skomplikowana logika scenariusza może niepokoić widza, nie dość szybko nadążającego za rozwojem sytuacji. Dziwactwo i skomplikowana psychika głównych bohaterów „Tajemnicy nocy wigilijnej" stwarza sugestię, iż film porusza jakieś ważne i głębokie sprawy, jakieś tajniki duszy ludzkiej, ukryte za — siódmą zasłoną.

Jest to złudzenie. Atmosfera filmu jest niezdrowa, nienormalna i — niemoralna. Świat zamknięty w zagubionej górskiej wiosce jest pełen mistycyzmu i magii.

Kobieta, cierpiąca na urojenie, jest przedstawiona jako symbol beznadziejnych poszukiwań utraconego szczęścia (kotek Mistou). Inna, egzaltowana również w stopniu chorobliwym, o wyraźnym braku poczucia realności świata i siebie samej, wyrażać ma tęsknotę za szczęściem, które najczęściej kwitnie obok — nie dostrzegane — i szarą rzeczywistość zamienia w kolorową bajkę.

W filmie tym nie ma nic naturalnego, z wyjątkiem może dzieci. Ludzie poruszają się w jakiejś mgle tajemniczości, ich reakcje mają w sobie jakieś niepokojące akcenty fatalizmu i nierealności, a sytuacje zawierają symbolikę mistycyzmu, stygmaty Nieznanego (przez duże N oczywiście).

„Tajemnica nocy wigilijnej" to film irracjonalny, niepotrzebnie kompliktujący sprawy proste i dlatego nie wywierający korzystnego wpływu na odbiorcę. Pesymizm tego filmu, wyrażający się w dyskretnie sugerowanej filozofii możliwości dodatnich skutków zbrodni, pogłębia jeszcze zastrzeżenia co do jego wartości społecznej.

STANISŁAW GRZELECKI

SCIUSCIA

SMUTNI, ALE PRAWDZIWI

Istnieją kierunki filmowe, hołdujące zasadzie sztuka dla sztuki. Pięknoduchy piszą scenariusze, wytworni reżyserzy przenoszą je na ekran przy pomocy doskonałej techniki, w rolach głównych widzimy piękne gwiazdy, poruszające się dystyngowanie na tle luksusowych wnętrz. Film taki może się nawet bardzo podobać, ale nie wytrzyma porównania z dziełami sztuki w rodzaju filmu „Sciuscia".

Szkoła radziecka, a obecnie bardzo wyraźnie wzorująca się na niej realistyczna szkoła włoska, udowodniły widzom całego świata, że jedynie film organicznie związany z życiem, film bezkompromisowy, prawdziwy, może dać widzowi naprawdę głębokie przeżycia, zmusić do myślenia i wyciągania wniosków.

To, że publiczność kinowa nie lubi filmów poważnych, nie wpłynęło bynajmniej na Ekka, gdy tworzył swych „Bezdomnych", nie powstrzymało także Vittorio de Sica od realizacji „Sciuscii".

Obaj ci wielcy realizatorzy nie zawiedli się. Działali świadomie, niewątpliwie pod wpływem intuicji czy nachnienia, cechującego wielkie talenty, wielkich twórców sztuki. Tak samo, jak nie każdy malarz jest artystą, nie każdy reżyser jest artystą, nie każdy rozumie język filmowy, na który składa się tyle rozmaitych elementów.

Dopiero umiejętne powiązanie fabuły, słowa, obrazu, montażu i podkładu muzycznego, stwarza warunki do powstania dzieła sztuki filmowej. Twórca „Pucybutów" operuje tymi wszystkimi elementami z prawdziwym znawstwem, dzięki czemu powstało jedno z większych dzieł powojennej kinematografii europejskiej.

„Sciuscia" rozgrywa się w znacznej mierze na wolnej przestrzeni lub we wnętrzach (oryginalnych) zakładu poprawczego. Konflikt, jaki stworzył scenarzysta, jest wiarogodny, nie budzi żadnych sprzeciwów czy zastrzeżeń.

Wszystkie role obsadzone są w filmie według tej samej zasady przedstawienia typów prawdziwych, wyjętych z życia, a nie aktorów. Dzięki temu nie ma w charakterze gry różnicy na korzyść „cudownych dzieci", które to zjawisko obserwowaliśmy ostatnio w rozmaitych filmach.

Realizatorzy filmu nie mówią nic od siebie, nie dają żadnego komentarza, nie każą swym bohaterom potępiać tego, co się wokół nich dzieje: sam film jest najpotężniejszym potępieniem, przemawia dostatecznie obrazem — słowa są zbyteczne. W tym leży jego główna, niezaprzeczalna zaleta.

Ze społecznego punktu widzenia film ma jedną wadę. Vittorio de Sica stawia problem demoralizacji młodzieży powojennej, deprawowanej ostatecznie w zakładach wychowawczych, których poziom budzi odrazę — stawia ten problem, ale go nie rozwiązuje i nie próbuje nawet wskazać drogi wyjścia ze ślepego zaułka, w który zagnał swych młodocianych bohaterów. Nad całym filmem panuje groźny, destrukcyjny pesymizm.

Dlatego na filmy włoskie, z wyświetlaną w pierwszej kolejności „Sciuscia", powinien iść widz przygotowany i uodporniony. Warunki polityczne, w jakich znalazł się naród włoski znajdują zwierciadło w najbardziej pesymistycznych dziełach filmowych powojennej Europy.

LEON DAGMAR

Symbol Warszawy z pięknego filmu reżyserii T. Makarczyńskiego „Suita Warszawska"

Gdy w 1944 r. dowództwo wojsk polskich w ZSRR powołało reżysera Aleksandra Forda celem powierzenia mu kierownictwa czołówki filmowej W. P. — kinematografia polska faktycznie nie istniała.

W tym samym czasie w kraju produkcja filmowa nie była możliwa, a wkrótce potem niemiecka kontrakcja przeciwko powstaniu warszawskiemu niszcząc miasto obróciła w perzynę wszystkie ośrodki produkcji w Warszawie.

Pierwszy przydział dla nowej kinematografii polskiej dostaliśmy od filmowców radzieckich w postaci jednej kamery filmowej i legendarnego już dziś Willysa.

Płk. Aleksander Ford natychmiast zgrupował wokół siebie wszystkich polskich filmowców sprzed wojny, którzy znaleźli się na terenie ZSRR.

Czołówka filmowa W. P. przeżyła swój chrzest bojowy w słynnej bitwie pod Lenino, która zapoczątkowała marsz I Armii Wojska Polskiego ku granicom Rzeczypospolitej.

Wśród dalszych wybitnych pozycji naszego tworzącego się filmu krótkometrażowego wymienić należy wstrząsający reportaż pt. „Majdanek" oraz „Zdobycie Kołobrzegu". Wreszcie koronacją bogatego wojennego dorobku była „Zagłada Berlina" — film, który podkreślał akcję odrodzonego Wojska Polskiego w historycznej bitwie o Berlin.

W tym czasie w Lublinie powstało pierwsze nader prymitywne laboratorium filmowe, w którym wywoływano i kopiowano te historyczne taśmy, tworząc podwaliny Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski".

Nazajutrz po wyzwoleniu Łodzi przez Armię Czerwoną i Wojsko Polskie, wytwórnia filmowa Wojska Polskiego przeniosła swą siedzibę do Łodzi. Położono wtedy nacisk na właściwe naświetlenie, celową propagandę zagadnień ustrojowo-społecznych, zgodnych z szerokimi planami reform demokratycznego rządu naszego Państwa.

W tym okresie powstają filmy o reformie rolnej, o uspołecznieniu przemysłu, o zadaniach spółdzielczości. Pierwsze kroki są postawione, można myśleć o planowaniu szerokiej produkcji krótkometrażowej.

W ogólnym planie wytwórni filmowej W. P., przekształconej w tym czasie na PPFP, istnieją zasadniczo trzy rodzaje filmów krótkometrażowych:

1. filmy dokumentalne o charakterze informacyjnym i propagandowym,
2. filmy fabularne, artystyczne i reportaże kompozycyjne,
3. filmy oświatowe i naukowe.

Trzecią kategorią filmów zajął się powołany m. in. w celach produkcji „Instytut Filmowy".

Zanim jeszcze polski film długometrażowy doszedł do głosu na forum międzynarodowym, polskie filmy krótkometrażowe zyskały sobie kolejno bardzo poważne sukcesy na największych światowych festiwalach.

W tym dziale prym wiedzie oświatowy film „Wieliczka" realizacji J. Brzozowskiego, która w swej kategorii otrzymała pierwszą nagrodę na festiwalu w Cannes w r. 1946, pokonując konkurencję 12 państw i 27 filmów.

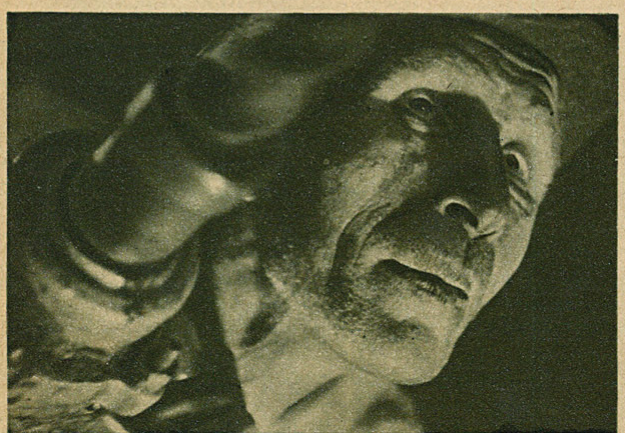
W 1947 r. to samo wyróżnienie spotkało reportaż dokumentalny pt. „Powódź", zmontowany z materiałów fotograficznych reporterów P. K. F. przez Jerzego Bossaka.

Międzynarodową sławę zyskał także film artystyczny „Suita Warszawska" realizacji T. Makarczyńkiego, który znalazł się m. in. w programach telewizyjnych radia paryskiego oraz na ekranach kin amerykańskich.

Z tą chwilą międzynarodowa pozycja filmów, produkowanych przez Film Polski, została ostatecznie ustalona. Polski film krótkometrażowy, przyczynił się do zainteresowania, z jakim czekała Europa na nasze filmy pełnometrażowe. Jak wiadomo, na ostatnich festiwalach i te filmy z kolei nie zawiodły naszego zaufania. Podkreślić warto, że duża ilość światowej sławy reżyserów wywodzi swój rozgłos z debiutów w filmie krótkometrażowym, i że dobry poziom krótkiego metrażu szczególniej w dziale fotografii i montażu wpływa na poziom filmów pełnometrażowych.

W chwili, gdy polska kinematografia przeżywa jeden triumf po drugim, warto podkreślić, że nowa polska szkoła filmowa, z której wywodzi się „Ostatni etap" i „Ulica Graniczna", powstała na dobrze ideologicznie i artystycznie przygotowanym gruncie polskiego krótkiego metrażu.

(Ł. N.)



Górnicy w ofiarnej pracy dla swego kraju. Scena z filmu „Kopalnia" realizacji N. Brzozowskiej.

JAKIE LUBISZ FILMY?

ANKIETA DLA WSZYSTKICH

Z okazji miesiąca wymiany kulturalnej polsko-radzieckiej, który rozpoczyna się z dniem 7 października br., odbędzie się wielki przegląd najnowszych filmów radzieckich. Ujrzymy tak samo najlepsze filmy z trzech ubiegłych sezonów. Festiwal ten odbędzie się w kilku kinach każdego miasta, w Warszawie i w kinach „Palladium", „Syrena" i „Polonia".

Kina „Palladium" i „Syrena" przeznaczone będą dla filmów nowych oraz wznowień filmów dla dorosłych, kino „Polonia" wyświetli specjalny program młodzieżowy. Każdy film wyświetlany będzie tylko dwa dni.

Z tej okazji następny (51) numer „Filmu" poświęcony będzie w całości zagadnieniom filmu radzieckiego.

W związku z festiwalem wydał „Film Polski" specjalną broszurę o najlepszych filmach radzieckich.

Na przedostatniej stronie tej broszury znajduje się kupon z następującymi pytaniami:

Pytanie 1. Jakie filmy najchętniej oglądamy i dlaczego?

Pytanie 2. Który film nie podobał mi się? Dlaczego?

Pytanie 3. Czy film traktuję jako:

a) rozrywkę

b) sztukę, środek wychowawczy, środek zdobycia pewnej wiedzy.

Następuje miejsce na imię i nazwisko lub pseudonim, zawód, wiek i miejsce zamieszkania.

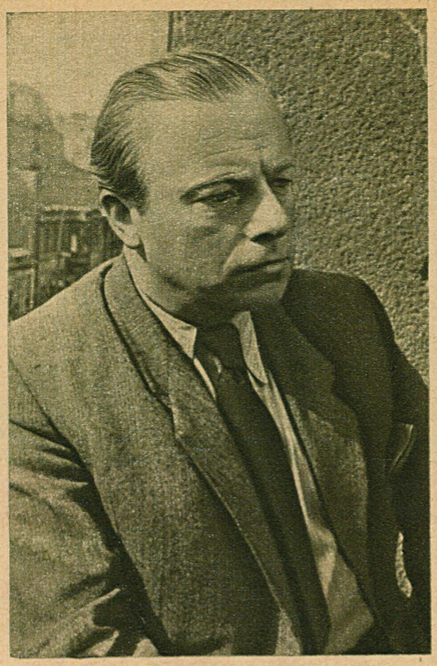
Broszura sprzedawana będzie w cenie 10,— zł w czasie całego trwania festiwalu. Celem ankiety jest dokładne zorientowanie się w gustach publiczności. Najlepsze odpowiedzi drukowane będą na łamach dwutygodnika „FILM" i honorowane wg stawek dziennikarskich.

Na skutek porozumienia z Ministerstwem Poczt i Telegrafów odpowiedzi należy przesyłać w kopertach z napisem „DRUKI" (znaczek za 5,— zł) do Redakcji dwutygodnika „FILM", ul. Marszałkowska 56. Zakończenie ankiety następuje w dniu 15 listopada br.

Plener z nowego filmu radzieckiego „Na morskim szlaku"

Scena tańca ludowego z filmu „Narzeczona z Turkmenii", reżyserii Iwanowa-Barkowa

Jan Kurnakowicz



Jan Kurnakowicz na tle ruin warszawskich

Jan Kurnakowicz jako Macpherson w sztuce Simonowa „Harry Smith odkrywa Amerykę"

Warszawska młodzież, która dopiero po wojnie zaczęła chodzić do teatru — zna Jana Kurnakowicza tylko z filmów. Widziała go w „Zakazanych piosenkach" i w „Jasnych Łanach", ale — choć w obydwu obrazach znakomity artysta pokazał swą wielką klasę — nie dały one jednak wyobrażenia o bogactwie jego talentu.

Napisano kiedyś o Kurnakowiczu, że gdy wchodzi na scenę — widz poprawia się w krześle w oczekiwaniu na przeżycie. Ten dar elektryzowania widowni teatralnej — to jedna z tajemnic talentu aktorskiego. A talent Kurnakowicza posiada tych tajemnic co niemiara.

Jest on przecież jednym z tych nielicznych, wielkich aktorów, którzy nie mieli nigdy nie tylko złej, ale nawet obojętnej recenzji.

Niestety, jeden z przedwojennych filarów warszawskiego Teatru Polskiego nie zagrał w nim po wojnie jeszcze ani razu. To jednak, co zaniedbały stołeczne teatry, pozwalając Kurnakowiczowi grać na scenach prowincjonalnych — odrobił film i dzięki filmowi również możemy obecnie oglądać Kurnakowicza w stolicy przy zdjęciach do „Robinsona Warszawskiego".

Powrócił na gruzy — dosłownie i symbolicznie. Kurnakowicz, który jest naturą refleksyjną, odnajduje w swym „Robinsonie Warszawskim" wiele wspomnień i skojarzeń.

— Kiedyś, jeszcze przed wojną — opowiada — pewien reżyser poradził mi, abym, grając wzruszenie, przypomniał sobie w tej scenie coś bardzo smutnego. Ta rada wydała mi się wówczas śmieszna i niedorzeczna. Jakże mógłbym dla celów aktorskich eksploatować jakieś własne, bolesne przeżycie? A dziś... Dziś nie muszę nawet przywoływać wspomnień, przychodzą same. Kręcimy na przykład na ulicy Czackiego. Kiedy pierwszy raz wszedłem tam na zawalone gruzami podwórko, nagle uświadomiłem sobie, że to właśnie tutaj w tym rozwalonym dzisiaj domu, bywałem przed dwudziestu laty częstym gościem na wieczorach u p. Ewy Kuniny.

— Jak długo zostanie pan w Warszawie?

— Tego nie wiem dokładnie. Do 15 stycznia jestem związany z filmem. W tym okresie wszystkie terminy mam uzależnione od kierownictwa produkcji.

— A potem, czy nie zagra pan nareszcie w Warszawie? Bardzo często odczuwamy w teatrze brak pana, bardzo często wspominamy: „o, tę rolę zagrałby najlepiej Kurnakowicz!"

Kurnakowicz uśmiecha się z zażenowaniem. Próbuje mi odpowiedzieć na pytanie, dla czego nie gra w Warszawie, ale czegoś nie dopowiada. Mówi o teatrze w Olsztynie, gdzie występował przez jeden sezon, potem o Wrocławiu — chwali publiczność, że jest wdzięczna i pełna świeżości w odczuwaniu, że warto dla niej grać.

Rozmowa nasza schodzi teraz na temat pracy w filmie. Kurnakowicz, który ma za sobą wiele ról filmowych przed- i powojennych, chwali obecne warunki pracy. Nie ma dziś tej przypadkowości, od której aktor był uzależniony w produkcji przedwojennej.

— Gra w filmie — mówi — która wymaga spokoju i opanowania, jest bardzo dobrą szkołą dla aktora teatralnego. Tutaj wszystko musi być prawdziwe, i słowo, i gest, i wyraz twarzy. Obiektyw jest znacznie bardziej przenikliwy niż lornetka teatralna i bardziej krytyczny. O ile w teatrze aktor musi — mieć gorące serce i zimną głowę, to w filmie odwrotnie: zimne serce i gorącą głowę.

— A czy aktorowi teatralnemu — pytam — nie sprawia trudności fragmentaryczność pracy filmowej? Czy nie psuje mu to linii gry?

— Odpowiem na przykładzie: proszę sobie wyobrazić, iż aktor, który wieczorem gra w teatrze rolę bohaterską w jakiejś tragedii, proszony jest na przykład na zebraniu towarzyskim, by powiedział fragment swojej roli. Nie sprawia mu to żadnej trudności. **Recytuje.** Otóż między grą w teatrze a grą w filmie jest taka sama różnica, jak między grą w teatrze, a recytacją. Każdy aktor teatralny może być recytatorem.

Pytam o rolę Robinsona. Kurnakowicz opowiada mi trochę o swej koncepcji aktorskiej, ale prosi, by tego nie pisać. Jeszcze za wcześnie.

— Przeczytałem niedawno w „Gazecie Filmowej", że znakomity francuski filmowiec, Jean Painlevé, kręci filmy naukowe bez aktorów. Aktor go nie interesuje. Chciałbym tak zagrać — kończy z uśmiechem — żeby Painlevé nie miał do mnie pretensji.

H. P.

ROZMOWA Z DANUTĄ SZAFLARSKĄ

Dedykacja Danuty Szaflarskiej dla naszych Czytelników.

Znana widzom kinowym w całej Polsce z „Zakazanych piosenek", a publiczności teatralnej Krakowa i Łodzi z wielu interesujących kreacji scenicznych, Danuta Szaflarska opowiada o swojej nowej roli filmowej, siedząc na powalanym wapnem stołku w wielkiej hali atelier w Łodzi.

— Po dwuletniej przerwie wróciłam do filmu. Gram rolę ekspedientki od B-ci Jabłkowskich w nowej komedii pt. „Skarb". Z pracy jestem bardzo zadowolona i czuję się doskonale, jakkolwiek pracuję po 15 godzin dziennie i wstaję o 6 rano. Treścią filmu są perypetie młodego małżeństwa, które, poszukując mieszkania, wpada w mnóstwo zabawnych sytuacji. Rolę moją mogę „przeżywać" w całym tego słowa znaczeniu, bo tak się skada, że właśnie w życiu prywatnym od dłuższego czasu jestem w pogoni za mieszkaniem. Mieszkam we wspólnym 3-rodzinnym mieszkaniu. W filmie mam trochę więcej współlokatorów. Śmiało więc mogę powiedzieć, że do roli w „Skarbie" jestem gruntownie przygotowana.

— Jak długo jeszcze będą trwały zdjęcia?

— Dopiero się zaczęły. Skończymy pracę w atelier w połowie października. A potem jeszcze plenery. Scenariusz przewiduje nakręcanie sceny w walącym się domu. Mam być zasypana gruzami. Bardzo się tego boję. Szkoda byłoby mi zginąć teraz, w atelier, gdy z warszawskiej zawieruchy jakimś cudem wyszłam cało — śmieję się Szaflarska.

— Czy „przed śmiercią" ma pani zamiar jeszcze pokazać się publiczności łódzkiej w jakiejś sztuce teatralnej?

— O, tak. W bieżącym sezonie pozostaję nadal w Teatrze Kameralnym w Łodzi. Myślę, że coś się jeszcze zagra.

Z. K.

Kurnakowicz w roli Horodniczego w „Rewizorze" Gogola

Jan Kurnakowicz jako Robinson Warszawski

Andrzej, Julek i Jan przekradają się przez Stare Miasto.

ROBI
WARSZ

Uwaga! Klaps! Rozpoczynamy zdjęcia „Robinsona Warszawskiego"!

Kazimierz Sapiński, 14-letni uczestnik powstania warszawskiego w roli Julka

Krzywe Koło, Brzozową, Stary Rynek oświetlają nocą filmowe reflektory.

W ruinach Warszawy trwają od wielu dni — dniem i nocą — zdjęcia do nowego długometrażowego filmu „Robinson Warszawski". Film ten realizuje „Zespół autorów filmowych". Scenariusz wg pomysłu Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza napisali Jerzy Zarzycki i Jerzy Andrzejewski. Reżyseruje J. Zarzycki. Kierownikiem produkcji jest Mieczysław Weinberger. Zdjęcia wykonywa operator francuski Isnart (operator „Tajemnicy nocy wigilijnej").

W rolach głównych występują: Jan Kurnakowicz (w roli Robinsona Warszawskiego), Zofia Mrozowska, Jerzy Rakowiecki i Igor Śmiałowski (w roli ukrywających się powstańców). Rolę małego Julka gra czternastoletni chłopiec, autentyczny uczestnik powstania warszawskiego.

Zdjęcia rozpoczęto od plenerów w gruzach Starówki.

Nocą wysłannik „Filmu" udał się na Stare Miasto, aby obejrzeć kilka ustawień „Robinsona Warszawskiego".

Zdjęcia są właśnie w pełnym toku.

— Wszyscy na plan — woła reżyser Zarzycki — Cisza! ...Lepsza cisza!

— Robinson, obraz 218, noc. Klaps!

Niebo rozświetlają rakiety. Grupka ludzi — Andrzej, Jan i mały Julek usiłują przedostać się z opustoszałej Warszawy na drugą stronę Wisły, na Pragę zdobytą już przez polskie i radzieckie oddziały. Ostrożnie, kryjąc się i padając co chwilę na ziemię, posuwają się w stronę rzeki. Minęli już Rynek, są w wylocie ulicy Brzozowej. Jeszcze kilkadziesiąt metrów w dół i będą nad samą Wisłą.

Rakieta. Trzej uciekinierzy rzucają się na ziemię. Julek padając potrącił jakiś metalowy przedmiot, który toczy się z hukiem po stercie gruzów w dół. Ściąga to na nich ogień niemieckiego karabinu maszynowego. Muszą się cofać — ukryć wśród ruin. Julek ginie gdzieś w tej strzelaninie.

— Stop! ustawienie skończone.

Cała ta scena trwa ledwie kilkanaście sekund — nakręcono kilka metrów taśmy filmowej. Jednak każde takie ustawienie wymaga wiele pracy. Za każdym razem trzeba zmieniać światła, przenosić kamerę aparatu filmowego, a wszystko to wymaga budowy nowych stanowisk pod sprzęt filmowy, którego nie można przecież ustawić bezpośrednio na piętrzących się gruzach.

Scena w śródmieściu: Robinson

Igor Śmiałowski i Jerzy Rakowiecki jako Andrzej i Jan w „Robinsonie Warszawskim"

Igor Śmiałowski, reż. J. Zarzycki i Zofia Mrozowska omawiają nocne zdjęcia

NSON ZAWSKI

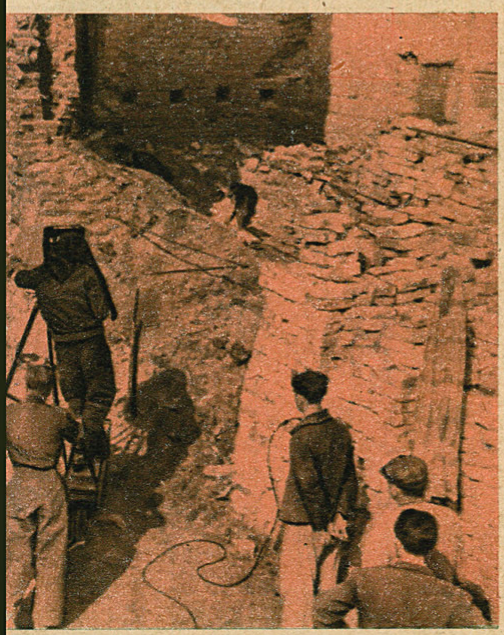
Zmiana stanowisk. Nowe ustawienie.

— Robinson, obraz 219, noc. Klaps!

Andrzej i Jan szukają Julka, który zginął gdzieś w gruzach podczas strzelaniny.

Prawie połowa zdjęć do „Robinsona Warszawskiego" będzie wykonana w prawdziwych ruinach miasta. Ponieważ akcja filmu rozgrywa się w czasie od upadku powstania do wyzwolenia Warszawy i obrazuje przeżycia małej grupki ludzi, ukrywających się w ruinach miasta, film realizowany w plenerze zyska wiele na autentyczności i realizmie. Chodzi o to, by jak najplastyczniej przedstawić losy Warszawy po upadku powstania — niszczenie i wyzwolenie miasta.

Ogólne kierownictwo i opiekę nad filmem sprawuje Wanda Jakubowska.



Warszawski wędruje przez gruzy

Igor Śmiałowski

Reżyser Zarzycki skarży się na brak ruin w Warszawie.

— Tu, na Starym Mieście, jest ich jeszcze bardzo wiele, ale tak się już „zestarzały", że trzeba je odpowiednio „ucharakteryzować" aby mogły odegrać swoją rolę w filmie.

W śródmieściu z trudnością udało mi się wyszukać podwórko w zrujnowanym domu w okolicy Placu Napoleona, które odpowiada warunkom obrazu.

W październiku film wejdzie do atelier łódzkiego, gdzie zostaną nagrane sceny w sztabie niemieckim i polsko-radzieckim — narady przed wielkim uderzeniem na Warszawę.

Aby jak najwierniej oddać sceny burzenia, wysadzania i palenia miasta, odbudowuje się prowizorycznie kilka kamienic, na rogu Orlej i Leszna, które potem będzie się wysadzać i palić pod okiem obiektywu filmowego.

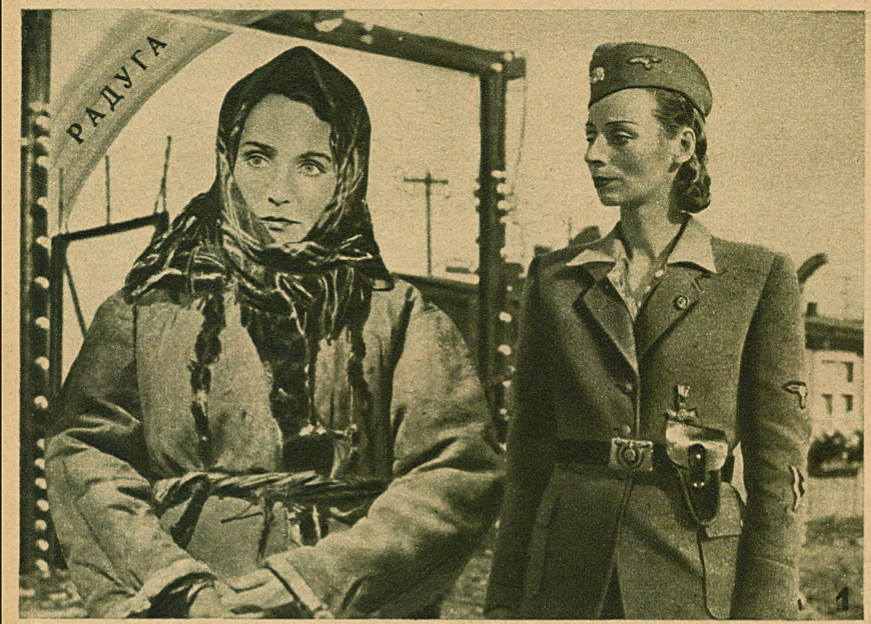
Na Czackiego zaryczą znów, jak w czasie walk w mieście, niemieckie „krowy" aby odtworzyć w „Robinsonie Warszawskim" sceny walk ulicznych. Część zdjęć zimowych będzie nakręcona w plenerze, część w atelier. Kierownik produkcji Mieczysław Weinberger, opierając się na swoich doświadczeniach przy produkcji radzieckiego filmu „Tęcza" stwarza sztuczny plener zimowy do „Robinsona Warszawskiego" — do tego celu przygotowuje się naftalinę, sól, wapno, watę i gazę.

Jeśli dopisze pogoda i zdjęcia plenerowe zostaną skończone przed zimą, film będzie gotowy w połowie lutego.

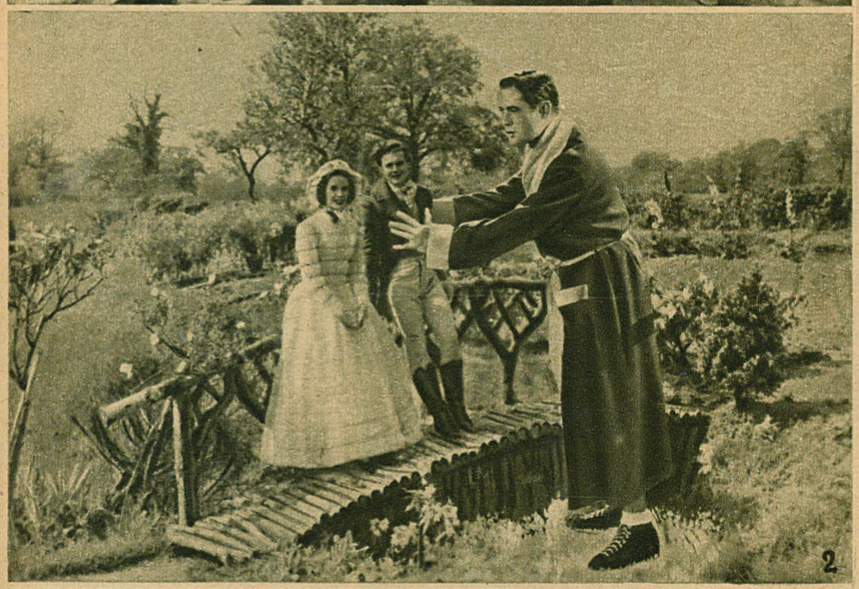
BOHDAN WĘSIERSKI

Zofia Mrozowska — dziewczyna w opuszczonym mieście

KONKURS JUBILE



1



2

3

14

4

14 LITER

Ankiety i popularne konkursy dwutygodnika „FILM" cieszyły się przez dwa lata istnienia naszego pisma ustalonym powodzeniem wśród Czytelników. Nie wątpimy, iż i obecny nasz konkurs spotka się z niemniej żywym zainteresowaniem — choć jest trudniejszy od poprzednich, gdyż wymaga zarówno dobrej znajomości wyświetlanych u nas po wojnie filmów, jak i dobrej pamięci.

TREŚĆ KONKURSU

Każdy z zamieszczonych obok fotomontaży zawiera sceny z dwóch filmów. Należy odgadnąć tytuły tych filmów w takiej kolejności, jak są umieszczone, a pierwsze litery tytułów (łącznie czternaście) dadzą właściwe rozwiązanie zagadki konkursowej.

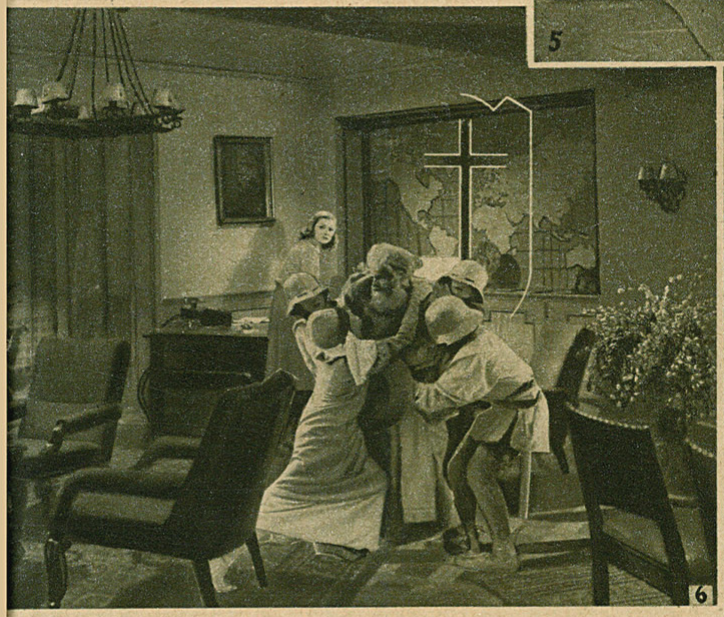
Dla ułatwienia pracy naszym Czytelnikom dodajemy, iż będzie to 4-wyrazowe zdanie, związane z dwuleciem istnienia naszego pisma, oraz że w fotomontażach ukryte są sceny z dwu filmów polskich, pięciu filmów radzieckich, trzech filmów amerykańskich, jednego filmu brytyjskiego, jednego filmu francuskiego, jednego filmu czeskiego i jednego filmu szwedzkiego.

Wszystkie filmy są pełnometrażowe.

USZOWY „FILMU"

liter

5


6

7

WARUNKI

Celem ubiegania się o nagrody, które przyznane będą za trafne odpowiedzi drogą losowania, należy czytelnie wypełnić załączony kupon i nadesłać go do redakcji „Filmu" — Warszawa, Marszałkowska 56, do dnia 20 listopada br. (decyduje data na stemplu pocztowym). Na kopercie winien być napis: KONKURS JUBILEUSZOWY. Prosimy nie dołączać do kuponów listów do działu „Odpowiedzi redakcji", gdyż konkursem zajmuje się inny dział i listy te nie będą rozpatrzone.

Wyniki konkursu ogłosimy w grudniu br., w numerze świątecznym. Nagrody rozesłane zostaną jeszcze przed świętami Bożego Narodzenia.

Fotomontaże: W. KALICKI.

LISTA NAGRÓD

Dla Czytelników, którzy nadeślą prawidłowe rozwiązania, redakcja „FILMU" przeznacza następujące nagrody:

- 2 równorzędne nagrody pierwsze w postaci szwajcarskiego zegarka (11 kamieni),
- 2 równorzędne nagrody drugie w postaci amerykańskiego kompletu (wieczne pióro i ołówek),
- 3 równorzędne nagrody trzecie w postaci amerykańskiego pióra samopiszącego,
- 5 równorzędnych nagród czwartych w postaci bloczka-pamiętnika,
- 15 roczników „FILMU" 1947,
- 25 półrocznych prenumerat „FILMU" począwszy od grudniowego numeru świątecznego z br.,
- 25 półrocznych prenumerat Gazety Filmowej począwszy od grudniowego numeru świątecznego z br.,
- 100 fotografii artystów filmowych polskich i zagranicznych.

Pierwszych 500 Czytelników, którzy nadeślą rozwiązania, otrzyma POZA LOSOWANIEM dodatkowe wyróżnienie w postaci ilustrowanego Katalogu Produkcji P. P. „Film Polski".

KUPON JUBILEUSZOWEGO KONKURSU DWUTYGODNIKA „FILM"

Fotomontaż 1 .....

Fotomontaż 2 .....

Fotomontaż 3 .....

Fotomontaż 4 .....

Fotomontaż 5 .....

Fotomontaż 6 .....

Fotomontaż 7 .....

Wynik (z pierwszych liter tytułów): .....
(cztery wyrazy — 14 liter) .....

Nazwisko i imię .....

Wiek i zawód .....

Pełny adres .....

Amerykanie starają się o odrealnienie konfliktów życiowych, wprowadzając na miejsce ciekawej tematyki wielkie gwiazdy i pełne przepychu dekoracje w połączeniu z sensacyjnymi tytułami.

a przede wszystkim pokazuje same Włochy, nowe Włochy, dźwigające się mimo potwornych warunków, stworzonych przez faszyzm, wbrew temu, że faszyzm jest tam czynny do dziś dnia.

Bohaterem nowego włoskiego filmu jest człowiek społeczny. I to właśnie zbliża film włoski do radzieckiego.

Brak pieniędzy we Włoszech spowodował konieczność zdjęć plenerowych i ograniczenie produkcji.

Na brak ten nie cierpi produkcja radziecka, która spotyka się u nas czasem z zarzutem, że człowiek, w niej przedstawiony jest nazbyt prosty, że propaganda zbyt grubymi tu szyta nićmi. Zarzut wypływa z nieporozumienia, powstaje bowiem wskutek porównywania niektórych przeciętnych filmów produkcji radzieckiej z elitarną produkcją zachodu. Tymczasem wystarczy wziąć choćby pod uwagę „Wielki przełom", a już film na porównaniu zyskuje. Słuszny osąd możemy jedynie zdobyć, porównując filmy o tym samym charakterze.

Otóż rozpatrując masową produkcję amerykańską zauważymy, że i tam człowiek jest przedstawiony prosto, jednolicie, podobnie jak w filmie radzieckim. Tylko, że w filmie radzieckim jest to najczęściej człowiek myślący, pożyteczny, aktywny. Propaganda w filmach amerykańskich jest szyta bardziej jeszcze grubymi, bo bardziej prymitywnymi nićmi, niż propaganda radziecka, z tym, że propaganda amerykańska jest antyspołeczna.

Na korzyść filmów radzieckich przemawia to, że ich tendencja jest mobilizująca i moralizująca. Filmy radzieckie dążą do tego, aby w widzu zbudzić sumienie i refleksję. Filmy radzieckie nie pokazują typowej, ani łatwej drogi do osiągnięcia szczęścia, ale za to pokazują drogę realną, dla każdego dostępną. Nie odprowadzają od życia i dlatego nie mogą nikogo wykolejić. Marzenia zbudzone przez film radziecki dadzą się urzeczywistnić, bo są z rzeczywistością związane.

Film radziecki wprowadza też w przyszłość. Niweczy samotność przez pokazanie drogi do społecznego wysiłku. Podobną tendencję widzimy zresztą także w filmie włoskim. W „Tragicznym polowaniu" faszystowscy wykolejeńcy ulegają zbiorowości spółdzielczej wsi. Siła zbiorowa musi wygrać walkę, bo jest mocniejsza i — co ważniejsze — zdolna do dłuższego napięcia.

Jeżeli mimo pozytywnych wartości filmu nowego zdarza się, że publiczność jest wrażliwsza na niesmaczne, wiecznie się powtarzające chwyty tradycyjnych filmów amerykańskich — przyczyna leży w charakterze człowieka, wychowanego w starym, zamierającym ustroju. Człowiek ten nie ceni wysiłku, ani pracy, bo wysiłek i praca nie były cenione i mało dawały szans. Człowiek ustroju kapitalistycznego pragnie łatwego życia i łatwych, nagłych sukcesów, zapominając, że one są nierealne, nieosiągalne, że jako niemoralne wypaczają, wykolejają człowieka.

WNIOSKI

Nie powinniśmy zrywać z filmem tradycyjnym, kiedy nam przekazuje zdobycze techniki i artyzmu wyrobionego. Sprowadzanie filmów wartościowych, bez względu na to, gdzie są produkowane — jest rzeczą wskazaną, bo te filmy wyrabiają smak publiczności i podnosząc jej wymagania mogą się przyczynić do rozwoju produkcji filmowej rodzimej.

Gdy jednak chodzi o produkcję masową, jest rzeczą niedopuszczalną, aby utrwalać w naszej publiczności cechy, które są wynikiem ustroju antyspołecznego. Tu powinniśmy się posługiwać **tylko i wyłącznie filmem nowym.** Znajdziemy go w Związku Radzieckim i we Włoszech, może nawet kiedyś we Francji, jeśli gnieceni tam pracownicy filmowi zdobędą się na podobnie pionierską pracę, jak ich koledzy w kraju sąsiednim. Zdrowa atmosfera filmów nowych może się przyczynić do usunięcia wielu schorzeń, wielokrotnie fałszywej postawy wobec życia, powstałej wskutek propagandy, obcej nam z ducha i treści.

Na tej drodze otwarły się z chwilą upaństwowienia filmu wielkie możliwości dla produkcji polskiej, której ostatnie, międzynarodowe sukcesy zdają się wróżyć spełnienie najbardziej daleko idących nadziei i ambicyj.

MARCELINA GRABOWSKA

Z LOTU PTAKA

Rozwój współczesnej twórczości filmowej biegnie dwoma nurtami. Jeden — obejmuje zasadnicze formy produkcji w Ameryce, Francji i Anglii, drugi — kilka krajów, wzorujących się na radzieckiej szkole realistycznej m. in. Włochy. Wszystkie inne kraje nie wykazują tak zdecydowanego charakteru jak wymienione.

Odmienność kierunków nie jest związana z położeniem, czy nawet z charakterem kraju. Decyduje o wyborze stosunek do rzeczywistości dawnej i nowej, koncepcja człowieka, postawa moralna — wychodząca od rozkładu kapitalizmu, względnie od poszukiwań dróg nowych i twórczych. Dlatego odpowiednie dla określenia dwóch zasadniczych prądów w produkcji filmowej byłyby nazwy: tradycyjny i nowy.

Czym oba prądy różnią się od siebie? Co cechuje każdy z nich? Ku czemu wiodą? — Oto zasadnicze zagadnienia, które chcemy w artykule rozpatrzyć.

TRADYCYJNA TWÓRCZOŚĆ FILMOWA

Na pierwszy plan do niedawna wysuwała się Francja, ze względu na wysoki poziom techniczny i artystyczny produkcji.

Ale dziś miejsce to zajmuje bezsprzecznie film amerykański z powodu swojej masowości, różnorodności i wpływu na produkcję francuską.

Należy w nim rozróżnić produkcję masową i niezmiernie rzadkie filmy o dużej wartości artystycznej, filmy zresztą coraz rzadsze wobec dyktatury zysku, opanowującej tę dziedzinę bez reszty i bez żadnych względów na to, co stoi poza opłacalnością.

Produkcja masowa poi widza optymizmem happy endu wbrew beznadziejnej rzeczywistości. Daje dwie godziny zupełnej ucieczki od życia i narzuca marzenia, które go dźwigają wśród trosk. A więc: miłość milionera do biednej dziewczyny, czy milionerki do biednego, a dumnego chłopca, wygrany los na loterii, nagle, cudowne powodzenie artysty — patrzcie, jak łatwo możecie dźwignąć się z nędzy w naszym ustroju.

Ale tych możliwości podźwignięcia szarego człowieka - nie jest tak znowu wiele. Cudowności powtarzają się w nieskończoność. Powiela się wielokrotnie miłość, loterię, cudowne powodzenie. I trzeba kompletnego ogłupienia publiczności, aby się przejmowała ciągle jednym i tym samym i dała się brać na dreszczyki szczęścia, płynące z jednostajnej, bezpretensjonalnej produkcji. Ale taka jest publiczność Stanów Zjednoczonych, wychowana w wiecznej gonitwie za pieniądzem, który jedynie stanowi o pozycji człowieka. Taką stanie się wkrótce publiczność francuska — bez pragnienia przeżyć duchowych — kiedy wyrzeknie się ostatecznie narodowej ambicji w dziedzinie dotąd chlubnie uprawianej.

Jest rzeczą charakterystyczną, że optymizm, bijący ze szmir, nie istnieje w produkcji artystycznej. Tu odsłania się beznadziejność bytowania pracy w Ameryce, widmo zasadzek, czyhających na człowieka, który chce się uczciwie i normalnie wznieść w górę. Film ambitny ukazuje rzeczywistość, ale ją równocześnie krytykuje. Pokazuje człowieka z wszystkimi komplikacjami, jakie w nim stworzyły sprzeczności produkcji kapitalistycznej i z wszystkimi ślepymi torami, czekającymi na jego wędrówkę. Szmira pokazuje wyjścia nierealne. Filmy realistyczne nie pokazują żadnego.

Ameryka opanowuje rynki światowe, podporządkowuje sobie film francuski i angielski. Kupując i budując sale kinowe, powiększając inwestycje w produkcję staje się Ameryka jedynym dysponentem rynku zachodniego. Jest jednak kraj, który próbuje w tej dziedzinie oprzeć się Ameryce. To Włochy.

FILM NOWY

Pozbawieni wspaniale rozbudowanych i wyposażonych ateliers filmowych, które Amerykanie wywieźli jako zdobycz wojenną, włoscy pracownicy filmowi nie zaprzestali produkcji. I mogą być dumni z jej wyników. Cały szereg pięknych, wartościowych filmów pokazuje nowy rodzaj technicznego opracowania, pokazuje, jak można przy skąpych środkach osiągnąć siłę wyrazu,

Do typowych radzieckich filmów realistycznych należą dramaty wojenne, np. film pod tytułem „Decyzja profesora Milasa".

Włoska szkoła realistyczna o podłożu pesymistycznym wykazała się kilkoma wspaniałymi filmami, m. in. filmem „Życie w pokoju" reż. L. Zampa.

NOWE PŁOMIENIE STARYCH ORLEANÓW

MARLENA, MARLENA!

Wynalazek nowej czołowej gwiazdy ekranu w Ameryce kosztuje przeciętnie wytwórnię filmową 300 tysięcy dolarów na koszty reklamy. W Nowym Świecie obowiązuje powszechnie reklama. Publicity. Zarówno w przedsiębiorstwach pogrzebowych jak i kinematograficznych.

A więc koło aktorki tworzy się aureolę legendy. Kosztuje to właśnie 300 tysięcy dolarów. Sprytny kraj, który obecnie zdobywa bezkrwawo państwa europejskie za pomocą marshallowskich pożyczek, potrafił od dawna udoskonalić technikę zarobkowania w dziedzinie eksploatacji filmów przez umiejętną rozbudowę legendy, przez kult gwiazd.

Kim była Marlena Dietrich? Mało się wie o jej młodości. Ale od czegóż 300 tysięcy dolarów? Dziennikarze zrobili z tego piękną legendę. Posłuchajcie:

CÓRKA HUZARA ŚMIERCI

48 lat temu przez cieniste aleje berlińskiego Tiergartenu przejeżdżali oficerowie pułku huzarów śmierci. Był między nimi młody, blady podporucznik, który spotkał tam dziewczynę i ożenił się z nią. W dwa lata potem narodziła się Maria Eleonora czyli w skróceniu Marlena — dokładnie 27 października 1902 pod znakiem Niedźwiadka. Wróżba astrologiczna: będzie kochała bardzo, bez skrupułów i w nienasyceniu.

Była od dzieciństwa cudownym dzieckiem. Zaczęła się uczyć gry na skrzypcach, ale fatalny upadek z konia przesądził jej karierę muzyczną. Nadwerężone ścięgno nie odzyskało dawnej żywości i ręka straciła elastyczność. Kieruje więc swe zamiłowanie ku teatrowi. Rozpoczęła od Szekspira, skończyła na operetce. Była uczennicą Maxa Reinhardta. W przerwach między jedną operetką a drugą nagrywała do filmu (występowali z nią wtedy Walter Rilla i urocza Włoszka z Florencji Carmen Boni). Oczywiście Marlena grała role drugorzędne; nie zwrócił na nią uwagi żaden krytyk ani reżyser. Często tak bywa; ileż wybitnych jednostek marnuje się, nie zauważonych! Pewnego wieczora znalazł się w przejeździe przez Berlin reżyser Sternberg w music-hallu, gdzie Marlena śpiewała i tańczyła. Po przedstawieniu Sternberg dochodzi przy wyjściu do aktorki.

— Jestem Józef von Sternberg z „Paramountu". Czy chce pani być bohaterką mojego najnowszego filmu?

STO FUNTÓW WRAZ Z POŃCZOCHAMI

Może tak było, a może nie. Ale na co poszło 300 tysięcy dolarów? Na legendę. Zresztą istotnie Sternberg poszukiwał wtedy typu kobiecego do „Niebieskiego motyla" dla trudnej kreacji Loli-Loli. Powiedział jej nazajutrz:

— Chwała Bogu, pani nie jest jak amerykańskie gwiazdy. Pani posiada co najmniej trzy oblicza.

Znamy decyzję w sprawie kampanii reklamowej Marleny. Na posiedzeniu zarządu „Paramountu" protokół notował taki fragment:

— Ile waży ta kobieta?

— Sto funtów wraz z jedwabnymi pończochami.

— Dobrze. Trzeba lansować tę nową markę.

(Amerykański funt jest lżejszy od ogólnie przyjętego funta).

SEX-APPEAL?

Sternberg był zaślepiony w kulcie Marleny i pomylił się. Te trzy twarze artystki, o których mówił, są do siebie podobne, są właściwie jedną twarzą. Lola-Lola, Amy Jolly, X 27, Shanghaj-Lily, Blond Venus potwierdzałyby fakt wyczerpywania się aktorki w serii analogicznych typów. Jedna z ostatnich kreacji Marleny w reneclairowskim filmie „Płomień Nowego Orleanu" jest tej tezy całkowitym dowodem. Marlena Dietrich nie wyszła poza swój typ. Kiedy ongiś, po raz pierwszy stwarzała ten typ, była niewątpliwie pionierską i oryginalną w swej zastanawiającej kobiecej magii, która później przeszła w zwykłą rutynę demonicznego wampa.

Cóż było w tej Marlenie Dietrich? Czego nie było u Grety Garbo, u Joan Crawford, u Claudette Colbert, u Myrny Loy, u Paulette Goddard? Sex-appeal, zew zmysłów — jakby to lepiej przetłumaczyć? — magnetyzm, apel, wyzwanie zmysłowe, które kobieta rzuca mężczyźnie. Tak — sex-appeal, ale niezwykły, na owe czasy wprost bluźnierczy, dziś może trochę anachroniczny i naiwny (technika doskonali się także i w tej dziedzinie). Niewątpliwą była wyższość atrakcyjności jej ciała nad pięknością ciał amerykańskich. Wysportowanym, elastycznym sylwetkom młodych, zachwycających Amerykanek, premiowanych na konkursach plażowych w Palm Beach — jej ciało, które poznało radość i ból macierzyństwa, przeciwstawiało zmęczoną słodycz, wdzięk dojrzały, wiele wiedzący i doświadczony. Inne aktorki tańczyły, wabiły, nakrywały świat nogami, prowokowały półnagością — ona jedna ukazała się na ekranie bez drżenia i bez wstydu wystawiona na pastwę miłości od stóp do głowy, jak śpiewała w którejś z piosenek. Ta córka huzara śmierci, importowana z Europy do Nowego Świata, niosła w sobie pewien naturalny klimat wewnętrzny, swoisty naszemu kontynentowi. Prawem kontrastu w Ameryce musiał on wzbudzić koło niej specjalną atmosferę, którą jeszcze umiejętnie i specjalnie rozbudowała reklama. (Na cóż idzie owe 300 tysięcy dolarów?)

Po wielkim powodzeniu filmu „Marokko" żona Gary Coopera, ognista Meksykanka Lupe Velez posądzając Marlenę o odbijanie jej męża (był jej partnerem w tym filmie) obiecała wydrapać jej oczy. Wtedy Marlena Dietrich, w życiu prywatnym pani Siebert, matka sześcioletniej córeczki Marli, dała się sfotografować z mężem Rudolfem i z dzieckiem na ręku. Reklama puściła tę fotografię po prasie. Aktorka została ocalona od bojkotu klubów kobiecych. To jest Ameryka. Oto jak się w Stanach Zjednoczonych zyskuje honor i zaufanie.

REWIZJA ENTUZJAZMU

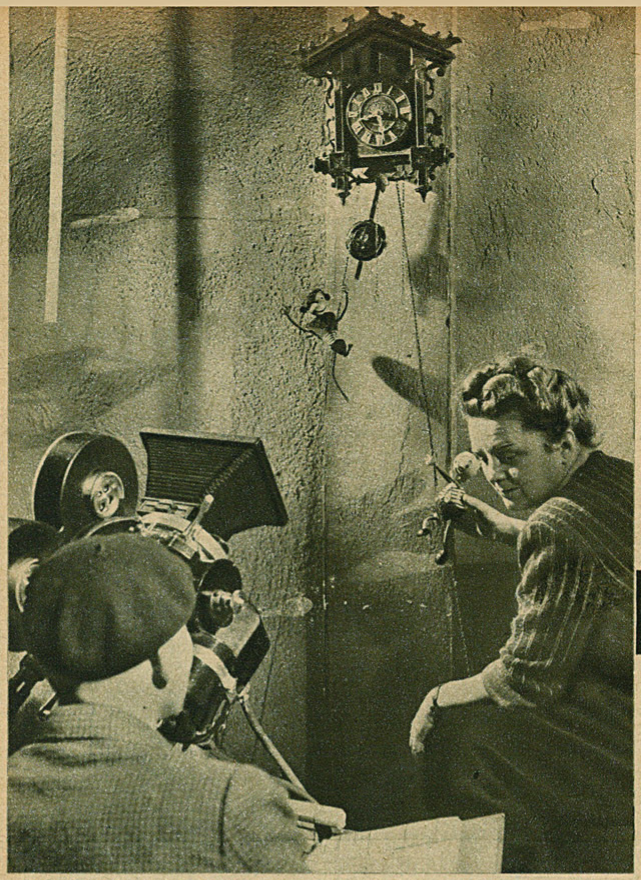
Napisało się, iż 300 tysięcy dolarów idzie na legendę. Bo cóż by było, gdyby się napisało, że Maria Eleonora była zwykłym, muzykalnym dzieckiem zwykłych, przeciętnych rodziców, a następnie nieznaczną artystką rewiową i teatralną. Że przez kilka lat nikt nie zwrócił w Berlinie uwagi na jej pracę aktorską. Że wypracowywała karierę swoją długo, przeciętnie i sumiennie jak urzędnik należny mu awans czy emeryturę.

Spróbujmy więc zdyskredytować ten entuzjazm, stworzony po części z legendy. Można mówić o jednostajności wyrazu tej gwiazdy, o jej psychologicznej pustce, o nadymaniu jej typu wampa do rozmiarów krwiożerczej symboliki. Trudno tego nie widzieć, że artystka ta grywa w filmach melodramatycznych, bo miłość we łzach zawsze się nam podoba. (Dlaczego?). Toteż słusznym jest powiedzenie, które się swego czasu o niej czytało: „Najgłębszą rację bytu stanowi u Marleny kąt nachylenia powiek w jej głębokich oczodołach, tajemniczy, dwuznaczny; szerokość jej nieco męskich ramion, kontrastująca z miękką linią bioder oraz pełną formą piersi. (Te trochę męskie proporcje usprawiedliwiają zamiłowanie Marleny do męskiego stroju). Z jej filmów wieje głęboka pustka ideologiczna, odsłaniająca ubóstwo i gruntowną artystyczną bezcelowość".

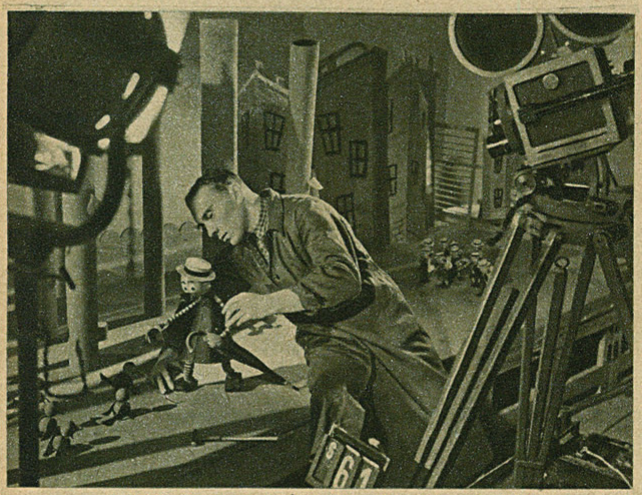
Stary to więc płomień, który tli na ekranie. Stary, choćby tlił w Nowym Orleanie. (Przepraszam za niezamierzony rym; to nieznośne. Ale jak cudowna jest nazwa tego miasta! Przesylabizujcie je powoli; ma w sobie ono coś z orła, mimo iż to dźwięk francuski). Stary, jednakowo palący się płomień, dziś już przybladły. W swoim czasie — niewątpliwie fascynujący, ale jednostronny, nie bogaty; niezwykły, ale nie głęboki; dziś już żenujący. Ostatnie filmy Marleny Dietrich dowodzą tego wyraźnie.

Ona właściwie byłaby dziekanką dzisiejszych pin-up girls (pluskiewkowych aktorek), a nie Myrna Loy o chińskich oczach, czy otyła szefowa wampów, podbiegająca dziś pod sześćdziesiątkę Mae West (poddana ostatnio zabiegowi odtłuszczająco-odmładzającemu). To Marlena Dietrich ujawniła na ekranie niepokojącą kobiecość pozbawioną głębi, wielkie zielone oczy, które kuszą mężczyzn ale które nic nie mówią człowiekowi. Niemka z Berlina reprezentowała wysoką, nieznaną dotychczas grę ciała, z której dziś pozostało chyba tylko zgrywanie się. Granica możliwości artystycznych tego typu oraz granica wieku dla kusicielek — przekroczone chyba. Wiemy, iż Mary Pickford grywała najpierw nieletnie sierotki z warkoczykami, później zaś przekwitłe ciotki a nawet babcie. Ale kogóż może grać Marlena, jeśli nie zmysłową uwodzicielkę? Są lepsze i młodsze ciała w Ameryce. Ale sprytny kraj chciałby sobie jeszcze zarobić trochę dolarów z tytułu kosztów reklamy sprzed lat. I dlatego zapala płomienie Nowych Orleanów. A właściwie nie Nowych. Starych.

JALU KUREK

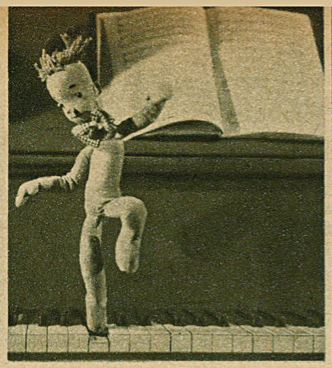


Czołowi producenci kukiełek filmowych w Czechosłowacji: Herminia Tyrlova, która stworzyła „Kuku"...

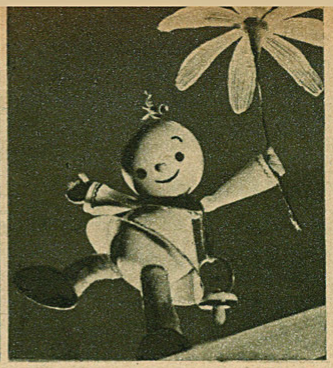


...i Karol Zeman — twórca Pana Prokouka, w atelier.

Zacny Pan Prokouk Karola Zemana buduje własny dom.



„Vrtilek" — Wierciuszek Herminii Tyrlovej pokazuje, jak się naprawdę gra na fortepianie.



A oto jedna z najpopularniejszych gwiazd czeskich, śliczna Kuku w filmie Herminii Tyrlovej „Ukolebavka" („Kołysanka")

KUKIEŁKI POD OBSTRZAŁEM

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU"

Praga, we wrześniu 1948

Czechosłowacka produkcja filmów kukiełkowych znalazła się, jak twierdzi tutejsza prasa filmowa i codzienna — w ślepej uliczce. Po początkowych sukcesach, twórcy i producenci „kukiełek" nie zdołali rozwinąć i wzbogacić swoich koncepcji w tym stopniu, by utrzymać w napięciu zaufanie widza.

Zarzut ten podniesiono ostatnio w czeskich kołach filmowych w związku z urządzeniem przeglądu „dorobku kukiełkowego" w praskim kinie Olimpic. Nie wnikając głębiej w słuszność i w meritum powtórzonych tutaj zarzutów, możemy stwierdzić ze stanowiska bezstronnego obserwatora jeden fakt; oto z laboratoriów i z ateliers kukiełkowych od chwili uzyskania wielkiej nagrody na Festiwalu Weneckim, w 1947 r., nie stworzono nic, o czym mówiłoby się w Pradze dodatnio.

Korespondencja dzisiejsza obejmuje przegląd filmów kukiełkowych, wyprodukowanych przez ateliers w Pradze i w Zlinie, pokazanych nam w praskim kinie „wybrednego widza". Prawie dwugodzinny seans składał się z dziewięcu filmów (Podkova pro stesti, Ferda Mravenec, Pan Prokouk v pokuseni, Vanocni sen, Pan Prokouk na brigade, Co jim schazi, Pan Prokouk filmuje, Vzpoura Hracek, Ukolebavka) — całości jej nadano nazwę „Loutki Vedou" — kukiełki wiodą.

Jak widać z tytułów, część filmów kukiełkowych została poświęcona „życiu" jednego i tego samego bohatera, tzn. Pana Prokouka. Obok Pana Prokouka drugą „osobą", zdobywającą sobie sławę w krótkim metrażu czechosłowackim, jest sprytna laleczka „Kuku", która debiutowała w sławnym „Buncie zabawek". Twórcą Pana Prokouka jest Karol Zeman. „Kuku" stworzyła Herminia Tyrlova. Poza tą parą czołowych „artystów", występuje jeszcze w czeskich filmach kukiełkowych także Szpaliczek (raczej nieudany półtoragodzinny film z nim zszedł dość szybko z ekranu), Ferda Mravenec i inni, których imiona zapomina się, niestety, jeszcze podczas trwania seansu.

Po obejrzeniu tych filmów można powiedzieć, że ilość czeskich filmów kukiełkowych stoi jak dotychczas, w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do sławy ich kukiełek-artystów. I zdaje się, że w tym tkwi jeden z mankamentów dotychczasowej produkcji. Wśród zarzutów, jakie ta produkcja wywołuje, najczęściej powtarza się ten, że reżyserzy rozdrabniają się, tworząc zbyt dużo postaci, zamiast skoncentrować wysiłek na kilku zasadniczych. Nie ulega kwestii, że łatwiej jest widzowi „zaprzyjaźnić się" z dwoma czy trzema postaciami, niż z kilkoma na raz.

Pan Prokouk jest postacią oryginalną, jedyną w swoim rodzaju. Z początku był sobie zwykłą, zabawną kukiełką i z tego okresu jego „życia" przygody jego są normalnie „kukiełkowe", ale pasjonujące i wzruszające. W ostatnich krótkometrażówkach Pan Prokouk awansował i został wciągnięty do spraw natury ogólnej. Od tej chwili stracił wiele ze swego wdzięku, zmuszony do udawania persony „na koturnach".

Odkąd Pan Prokouk agituje na serio za zbieraniem złomu, pracą ochotniczą, jest z nim źle. Sam pomysł „wprzągnięcia" kukiełek do propagandy nie jest zły, ale wykonanie zawiodło i filmy te do widza nie przemawiają, tak, jak nie przemawiałoby i raziło np. ozdobienie wystawy piesków pekińskich transparentami, gloryfikującymi cele reformy rolnej.

Bardziej bierze za serce nie mieszająca się do spraw „wyższych", śliczna, maleńka „Kuku". Zawsze jest tylko laleczką, zabawką i z tym jest jej bardzo do twarzy. Wszystko zdaje się wskazywać, że z niej właśnie czeskie filmy kukiełkowe będą miały dużą pociechę, o wiele większą niż z Pana Prokouka.

Ta poczciwa fajtłapa, Pan Prokouk nadaje się akurat tak do odgrywania ról propagandowych, jak Flip lub Flap do roli Ziżki — powiedział jeden z uczestników Festiwalu Kukiełkowego — i ta uwaga wydaje się słuszna.

Ogólnie biorąc z dziewięciu krótkometrażówek, pokazanych nam w kinie Olimpic, według opinii twórców najlepszych filmów kukiełkowych co najmniej dwie trzecie „leży". Poszczególne filmy spotkały się nie tylko, jak powiedzieliśmy na początku korespondencji, z zasadniczymi zastrzeżeniami prasy fachowej, lecz również z dezaprobatą publiczności.

Reasumując, można stwierdzić: twórcy czechosłowackiego filmu kukiełkowego osiągnęli już poważny szczebel w produkcji artystycznej, odkryli wiele dróg i metod i szukają nowych. Czy powstanie w najbliższym czasie w Czechosłowacji, przodującej w europejskiej produkcji filmów kukiełkowych, coś w rodzaju Mickey Mouse — o tym jeszcze trudno wyrokować. Niemniej „coś się kluje".

Trzeba powiedzieć przy tym, że kina czechosłowackie są przeciążone materiałami reklamowymi. Sale kinowe w centrum Pragi zapełniają się publicznością normalnie w pół godziny po oznaczonych początkach seansów. W niektórych wstęp do zasadniczego programu zajmuje 45 minut. Obliczyła to prasa codzienna, wypowiadając walkę kierownictwu kin. W tym przeroście materiału reklamowego tkwi także jeden z powodów niepowodzenia kukiełek.

Pisząc to wszystko, musimy lojalnie wyznać..., że my sami bylibyśmy bardzo dumni, gdybyśmy mogli pochwalić się takimi osiągnięciami w filmie kukiełkowym, jakie ma czechosłowacki przemysł filmowy.

JANINA WIERZBOWSKA

BIURO PRASOWE P.P. „FILM POLSKI"

OGŁASZA

KONKURS Z NAGRODAMI

za najlepszą drukowaną w roku 1948 w prasie polskiej ocenę filmową (recenzję) lub artykuł programowy, felieton, reportaż, wywiad itp. Tematem prac mogą być zagadnienia ogólne z dziedziny kinematografii oraz produkcja krajowa i zagraniczna (długi, średni, krótki metraż i kroniki aktualności).

WARUNKI KONKURSU

I.

1. Nagroda	.....	50.000,— zł
2. „	.....	35.000,— zł
3. „	.....	25.000,— zł
4. cztery równorzędne nagrody po		10.000,— zł
Ogólna suma nagród	.....	150.000,— zł

Nagrody przyznane zostaną autorom najlepszych prac jakie ukazały się lub ukażą w prasie polskiej od dnia 1. I. 1948 do dnia 31. XII. 1948 r.

II.

Rozmiary prac dowolne.

Do konkursu zaliczone będą wszelkie wycinki, nadesłane przez autorów do Biura Prasowego P. P. „Film Polski", Marszałkowska 56, Warszawa, do dnia 10 stycznia 1949 r. Wycinki muszą być zaopatrzone w nazwę, datę i numer pisma, w którym ukazał się artykuł, oraz nazwisko i adres autora.

III.

Jury konkursowe zastrzega sobie prawo wyboru artykułów nienadesłanych, które ukazały się w prasie polskiej, i nagradzania ich na równi z odcinkami nadesłanymi, z tym, że autor nie może rościć pretensyj za pominięcie jego pracy, o ile sam jej nie nadesłał.

IV.

Jury konkursowe wyda swą opinię w ciągu stycznia 1949 r. W skład Jury wejdą przedstawiciele Naczelnej Dyrekcji P. P. „Film Polski", redakcji dwutygodnika „Film", Klubu Sprawozdawców Filmowych, oraz Związków Zawodowych: Literatów i Dziennikarzy.

V.

Wszystkie nagrody będą przydzielone bezwarunkowo. Jury nie może ich dzielić. Rozesłanie nagród nastąpi po ogłoszeniu wyników konkursu w „Filmie", w lutym 1949 r.

CI, O KTÓRYCH SIĘ NIE PISZE

LABORATORIUM FILMOWE

Obok atelier filmowego również laboratorium spełnia ogromnie ważną rolę w każdym przemyśle filmowym. Jedyne dotychczas laboratorium filmowe w Polsce mieści się w Łodzi, przy ulicy Narutowicza. Przed tym, niewyróżniającym się niczym na zewnątrz, czteropiętrowym budynkiem panuje zawsze ożywiony ruch, któremu przestaniemy się dziwić, jeśli zdamy sobie sprawę z ogromu pracy tu wykonywanej.

Ilość surowca filmowego (taśmy), przerabianego **miesięcznie** w laboratorium, wynosi od **700.000** do **800.000** metrów. (Dla porównania podaję, że w latach przedwojennych, takiej samej wielkości laboratorium, podobnie wyposażone, przerabiało od **1.000.000** do **1.600.000** metrów taśmy **rocznie**. Stąd wychodzą gotowe wszystkie filmy, jakie oglądamy na naszych ekranach, a przypomnijmy sobie, że są to filmy pełno-, średnio- i krótkometrażowe własnej produkcji, Polska Kronika Filmowa oraz obrazy zagraniczne (polskie opracowania).

W budynku laboratorium mieszczą się następujące działy: maszyn automatów wywołujących („Debrie", „Multiplex"), kopiarnie, montażownie, P. K. F. działy: fotochemiczny, fotosowy, zdjęć trickowych, graficzny, ponadto 2 sale projekcyjne, drukarnia, warsztat mechaniczny i magazyn surowca.

Łączna liczba pracujących tu fachowców wynosi **85** ludzi. W wypadku nawału zamówień, wielu z nich niejednokrotnie pracuje dzień i noc, by w przewidzianym terminie mogła się odbyć premiera zapowiedzianego filmu, względnie by w odpowiednim czasie wyszła Polska Kronika Filmowa.

Naświetlony przez operatora negatyw taśmy obrazowej, jak również taśma z nagranym dźwiękiem, trafiają na automatyczną maszynę wywołującą („Debrie"). Obsługuje ją p. Stanisław Szprengier, od 1915 roku pracujący w filmie.

— Oczywiście — tłumaczy — przed przystąpieniem do wywołania całej rolki, wykonujemy próbkę, której kontrastowość badamy na specjalnym aparacie „Sensytometrze". Dopiero, gdy próbka wypada zadowalająco, zakładamy cały materiał na maszynę.

— Ile metrów taśmy można na „Debrie" wywołać w ciągu godziny? — pytam.

— **400** m negatywu obrazu i **600** m negatywu tonu. Zwracam tylko uwagę, że materiał ten zostaje przez „Debrie" nie tylko wywołany, ale utrwalony, wypłukany, wysuszony i nawinięty. O, proszę. (Wskazał mi na wolno nawijającą się rolkę suchej już taśmy obrazowej). Jest to wczoraj w atelier nakręcony materiał znajdującego się w realizacji nowego polskiego filmu pełnometrażowego, pt. „Skarb".

GOTOWA KOPIA

Rola maszyny „Debrie" na tym się kończy, a taśma zaczyna dalszą wędrówkę, przybliżając się do celu, momentu otrzymania gotowej kopii. Trzeba więc teraz wykonać pracę bardzo odpowiedzialną: przeprowadzić skomplikowane obliczenia siły światła, gdyż jakość kopii, jej właściwy charakter (miękka lub kontrastowa) zależy właśnie od nadania jej właściwego światła.

To niezwykle ważne zadanie wypełnia z powodzeniem p. Stanisław Stomski.

Zaczął swe laboratoryjne praktyki w roku **1926** w firmie „Kaden-Studio" w Warszawie. Wojna **1939** roku zastaje go w firmie „Labor-Film". W czasie powstania zabrany do obozu w Brandenburgu, wraca w r. **1945** i natychmiast obejmuje pracę w swym zawodzie.

Taśma - negatyw, której na innej specjalnej taśmie, zwanej matrycą, oznaczono już siłę światła, umieszczona zostaje teraz w maszynie kopiującej (razem z taśmą, dźwiękową, celem zsynchronizowania dwóch taśm - dźwiękowej i obrazowej w jedną całość) i po upływie pewnego czasu — maszyna kopiuje **600** m na godzinę — kopia jest gotowa... do tego, by z kolei zajęła się nią inna maszyna: „Multiplex".

Obsługują ją również wieloletni fachowcy, pp. Kukulski i Jankielewicz. Działanie „Multiplexu" podobne jest do działania „Debrie", z tą tylko różnicą, że wywoływanie i utrwalanie na „Debrie" musi się odbywać w zupełnych ciemnościach, a tylko płukanie i suszenie dzieje się przy świetle, podczas gdy „Multiplex" nie potrzebuje w ogóle ciemności, przy świetle wykonując wszystkie cztery procesy. Zdolność produkcyjna „Multiplexu" jest poza tym bez porównania wyższa, bo potrafi w ciągu godziny wypuścić **2.600** m taśmy pozytywowej (gotowej do wyświetlania na ekranie), to znaczy przeciętnie jeden film pełnometrażowy.

Opisany tu przebieg obróbki taśmy filmowej dotyczy tylko krajowego materiału, nakręconego przez operatorów polskich. Przygotowanie kopii ekranowych z filmów zagranicznych odbywa się w nieco inny sposób.

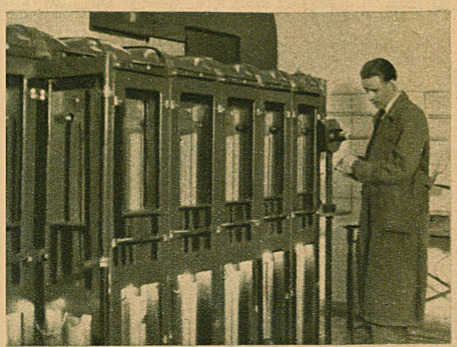
W chwili, gdy czyniłem niniejsze notatki, przyszedł chłopiec z pytaniem, kiedy będzie gotowy materiał „Skarbu".

— A czy chcą oglądać? — pyta p. Jankielewicz.

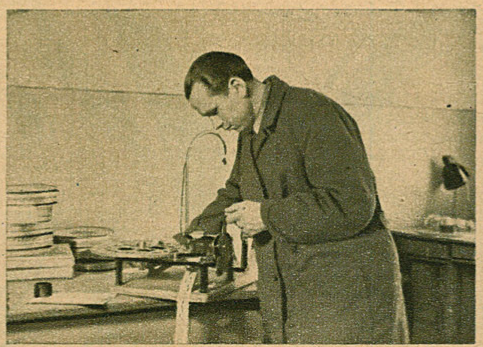
— Tak. Cały sztab „Skarbu" przyjechał już na projekcję.

— To powiedz, że — patrzy na zegar — za 4 minuty schodzi z maszyny i zaraz im wyślę do kabiny.

ZBIGNIEW KUŹMIŃSKI



Wielka kopiarka „Multiplex" zainstalowana w laboratorium filmowym w Łodzi



Przygotowywanie matrycy do pomiarów natężenia światła

Fragment maszyny wywołującej filmy systemu „Debrie"

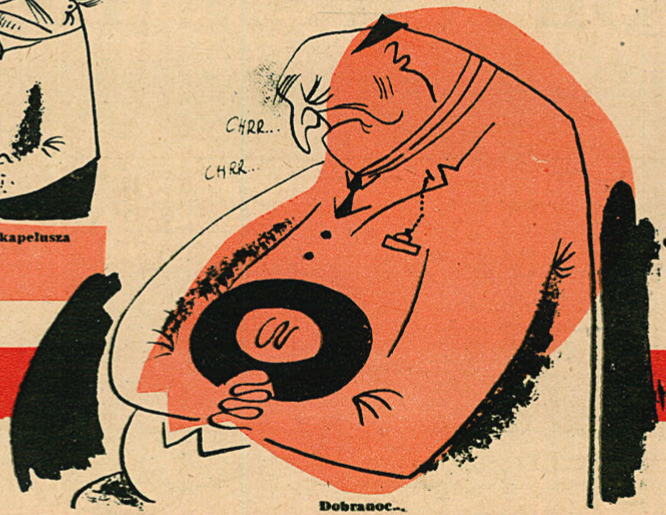
BYWALCY KINOWI

RYS. JAN LENICA

Specjalny, współczesny model kapelusza antyfilmowego

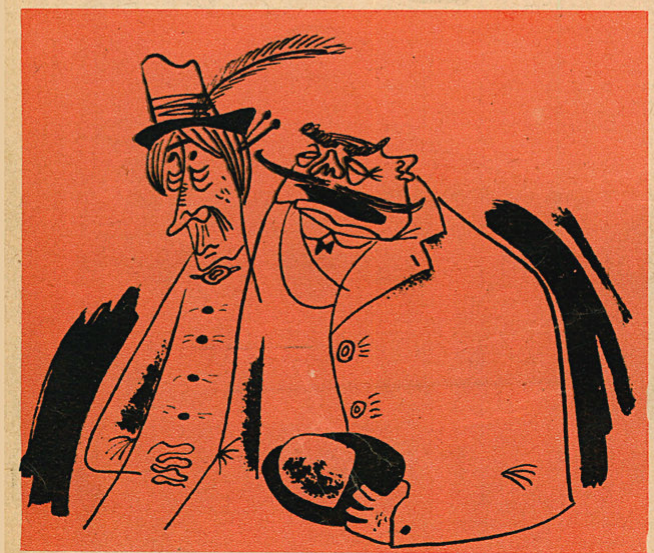
Pssst...t

Co mnie tam film obchodzi? Ja sobie jem!



Dobranoc...

HUMOR FILMOWY



Stara! Zgasiłaś światło w kuchni?

No i... „happy end"...

FILM WŁOSKI

Miesięcznik oficerski „Nasza Myśl" (Nr 9) drukuje interesujące studium Leona Bukowieckiego na temat filmu włoskiego.

Filmy włoskie — to określenie, które widzowi polskiemu albo nic nie mówi, albo też łączy się ze wspomnieniami raczej przykrymi, mimo że Włochy należą do krajów o długoletniej tradycji filmowej. Przed 40 laty realizatorzy włoscy wprowadzili na ekrany światowe styl monumentalny, podchwycony później przez Amerykanów, głównie przez Cecila B. de Mille'a.

Wielkie pod względem inscenizacyjnym filmy włoskie niemego okresu kinematografii zajęły w historii filmu pozycję aczkolwiek nie najlepszą, to w każdym razie — oryginalną i odrębną.

Bukowiecki tłumaczy ten stan rzeczy, opierając się na przykładach historycznych, po czym wnikliwie charakteryzuje właściwości stylu filmu włoskiego:

Zasadniczą cechą filmu włoskiego jest dążenie do prawdy. Dążenie to zmienia się w niektórych scenach o posmaku sensacyjnym lub erotycznym w modny dziś naturalizm. Kryje to w sobie pewne niebezpieczeństwo. Mimo to realizatorzy włoscy osiągnęli taką doskonałość w odtwarzaniu prawdy na ekranie, jakiej nie obserwujemy od dawna w żadnej innej produkcji zachodnio-europejskiej. Scenariusze filmów włoskich, choć nie zawsze proste, zawierają jednak przekonywającą siłę prawdy, a filmowane są na wyznaczonym przez scenarzystę miejscu akcji, w plenerze lub w oryginalnych wnętrzach. W konsekwencji takiego postawienia sprawy filmy włoskie robią wrażenie chwytania życia na gorącym uczynku.

Poszukiwanie prawdy, odtwarzanie życia bez obsłonek, wyjście realizatorów włoskich poza reflektory atelier, starano się przypisać wyłącznie zniszczeniu tych ateliér lub odmiennemu ich użytkowaniu. Chodzi o to, że po nalocie aliantów na przedmieścia Rzymu przeniesiono wszystkich bezdomnych do luksusowo wyposażonych sal Cine Citta, gdzie mieszkali ponad dwa lata, uniemożliwiając użycie studio do celów filmowych.

Autor analizuje poszczególne utwory filmowe na tle przełomu społecznego we Włoszech, aby ustalić pewne wspólne cechy zasadnicze dla filmu włoskiego. Wszystkie powojenne filmy włoskie — pisze — obrazują ostatnie chwile faszyzmu i bolesne przejście z rzeczywistości faszystowskiej w innego rodzaju niewolę wielkiego kapitału. Dalszą cechą charakterystyczną jest uczciwe podejście do tematu. Nie ma w tych filmach służalczości i chęci przypodobania się okupantom amerykańskim, których bezwzględne zachowanie się zraziło nawet najprzychylniej nastawionych Włochów.

Stwierdzić trzeba, że to, co zostało dotychczas zrobione — to bardzo wiele, że żaden inny z wyzwolonych krajów zachodnio-europejskich nie zdobył się na tak mocną kinematografię i na tak bezkompromisowy realizm, reprezentowany poza granicami Włoch chyba tylko w duńskim filmie „Czerwone łąki".

Czy włoskie filmy społeczne mają jakąkolwiek wartość pozytywną? — pyta autor i odpowiada:

„Chyba nie i z pewnością nie na tym polega zasługa włoskich filmowców. Ich zasługa polega na tym, że w dobie amerykanizowanej produkcji zachodnio-europejskiej oni jedni nie wahali się sięgnąć po konflikty społeczne, próbując je postawić i zanalizować. Film włoski pokazał nam prawdę tragizmu życia współczesnej Italii. Film włoski dał nam głębokie, nowe przeżycia artystyczne. Gdy ludzie, którzy młodo zaczęli swą karierę filmową, dojrzeją ideologicznie — a trzeba pamiętać, że ideologia postępowa jest we Włoszech potężną siłą — wówczas niewątpliwie potrafią wydobyć z filmu nowe, pozytywne wartości.

Filmy włoskie osiągnęły natomiast bardzo duże sukcesy artystyczne. Wyświetlane nawet w Ameryce czy Anglii wykazały, że nie ma społeczeństwa, nie ma widza kinowego, który by wbrew sztampie Hollywood nie tęsknił do prawdy w sztuce filmowej.

Trudno dzisiaj dociec, czy realizatorzy włoscy postępowali w myśl jakichś z góry powziętych planów, czy też indywidualnie doszli do wniosków, które w rezultacie postawiły kinematografię włoską na nogi. W każdym razie jedno jest pewne: szkoła włoska odrzuca śmiało aktorstwo typu „gwiazdorskiego", aktorstwo lalkowate i sentymentalne, odrzuca zupełnie szminkę, a w każdym razie jej rażący nadmiar, odrzuca wszelką pozę i sztuczność filmową, odrzuca beztreściowe, martwe scenariusze, psychologizowanie filmowe i odwieczną tematykę „trójkątów" małżeńskich, zrywa — jak widzimy — z wszelkimi narzuconymi przez Hollywood kanonami i obyczajami.

Amerykanie wprowadzili do kinematografii światowej gwiazdy i gwiazdomanię. Potrzeba pięknych twarzy na ekranie jest tak głęboko zakorzeniona u publiczności filmowej, że filmy włoskie, które śladem filmów radzieckich zerwały z subiektywnym ukazywaniem „najpiękniejszych" (zewnętrznie) okazów gatunku ludzkiego, chwilami męczą nawet oko krytyka filmowego. Tym bardziej są jednak wstrząsające, gdyż zapomina się o kinie, o tym, że rzecz dzieje się na taśmie. Mimo niezrozumiałego języka konflikt filmowy chwyta za gardło, tak, że ani na chwilę nie można oderwać oczu od tych ludzi pozornie nam dalekich, a tak jednak bliskich".

Ciekawe studium Bukowieckiego kończy się wyrażeniem nadziei, „że dojrzały talent kilkunastu realizatorów włoskich potrafi zwalczyć „dobrodziejstwa" amerykańskie, że potrafią oni wyjść z zaklętego kręgu pesymistycznej tematyki i twardo stanąć po stronie postępowych Włochów, walczących o niepodległość swego kraju".

WIESŁAW L. BRUDZIŃSKI

FRASZKI

PO FESTIWALACH W CZECHOSŁOWACJI

Dowiedział się ogół z festiwali bratnich,
Że „Ostatni etap" wcale nie ostatni.

O REDAKCJI „FILMU"

Proszę, to jest produkcja — stwierdzamy to zgodnie —
ponad wszelką normę: „Film" co dwa tygodnie!

NOMEN — OMEN
czyli
O NIEKTÓRYCH FILMACH HOLLYWOODZKICH

„Fabryka snów" — w istocie. — Sąsiad mój zachrapał.
The End. Wszyscy wstają. Trzaska krzesła k l a p a.

FILM I ŻYCIE

Odkręca się film życia. I czy nie ma kar już
Na tych, co mój małżeński pisali s c e n a r i u s z!

KOBIETA

Od dzieciństwa w tasiemkach — i w wydarzeń paśmie
jedno tylko marzenie: sen o wielkiej t a ś m i e.

PEWNEJ ARTYSTCE

Gwiazdy się, patrząc w twój dekolt, dopatrzeć nie mogę —
Już raczej Mleczną Drogę.

PRZESTROGA POD ADRESEM PŁCI MĘSKIEJ A PROPOS KINA „WIECZORU"

Kiedy każde z pism swe kino mieć już będzie (bez wątpienia!)
Nie radzę ci z „Przyjaciółką" iść do kina „Odrodzenia".

CO O NAS PISZĄ W CZECHOSŁOWACJI

Każdy numer „Filmowych Novin", organu filmu czechosłowackiego, przynosi wiadomości kronikarskie i wzmianki o Polsce i polskiej kinematografii. W numerze 29 znajdujemy obszerny artykuł K. Wanieka „U źródeł polskiego filmu". Autor dzieli się z czytelnikami wrażeniami ze swego pobytu w Polsce z grupą czechosłowackich dziennikarzy filmowych. Opowiada obszernie o pobycie w Warszawie i Łodzi i wyraża uznanie dla polskiej gościnności. Wymienia nazwiska naszych reżyserów, aktorów, kierowników „Filmu Polskiego" i dziennikarzy, z którymi się zetknął. Poświęca dłuższy ustęp polskim filmom krótkometrażowym, których pokaz wywarł szczególnie silne wrażenie na czechosłowackiej delegacji. Artykuł kończy wyrazami „najszczerszej nadziei na szeroką współpracę, której potrzeba była ze strony Polski wielokrotnie podkreślana". Również nr 29 „Kina", tygodnika ilustrowanego, przynosi korespondencję o polskiej kinematografii Zbigniewa Kuźmińskiego — „Polski film pracuje", zilustrowaną zdjęciami pracy nad filmem „Drukarnia na Grzybowskiej". Kuźmiński charakteryzuje warunki pracy naszej kinematografii i omawia tematykę kilku obecnie nakręcanych w Polsce filmów długometrażowych.

ROSTRZYGNIĘCIE KONKURSU RADIA FRANCUSKIEGO

Sekcja polska radia francuskiego w Paryżu ogłosiła wyniki konkursu dla słuchaczy w Polsce na temat „Jaki film francuski zrobił na mnie największe wrażenie i dlaczego?"

Konkurs spotkał się z żywym zainteresowaniem, o czym świadczy duża ilość nadesłanych odpowiedzi.

Wśród wyróżnionych przez polską publiczność filmów francuskich, wyświetlanych na naszych ekranach przed wojną i po wojnie (tak brzmiały bowiem warunki konkursu), znalazły się następujące obrazy: „Symfonia pastoralna", „Komedianci", „U schyłku dnia", „Baryłeczka", „Bitwa o szyny", „14 lipca", „Pod dachami Paryża", „Jej pierwszy bal", „Ojczyzna".

Pierwszą nagrodę rozdzielono między trzech uczestników konkursu. Otrzymają ją: p. Lech Leśniewski z Krakowa, który wyróżnił film René Claira „14 lipca", p. Henryk Jakóbczyk z Łodzi za uzasadnienie wyboru „Komediantów" reżyserii Marcela Carné, oraz p. Narcyz Kazimierczak („Pod dachami Paryża" René Claira).

Drugą nagrodę przyznano: p. Szumowskiej („Komedianci") i p. Andrzejowi Romanowi („U schyłku dnia" reżyserii Duviviera).

Trzecią nagrodę otrzymali: p. Kleczkowski („U schyłku dnia"), p. Józefowicz („Walka o szyny") oraz p. Sylwerowicz („Symfonia pastoralna").

ODCZYT PUDOWKINA

W czasie swego pobytu w Łodzi znakomity reżyser radziecki Wsiewołod Pudowkin wygłosił prelekcję o metodzie swych prac realizatorskich. Nr 8 „Gazety Filmowej" przynosi obszerne sprawozdanie z tej interesującej i pouczającej prelekcji.

Pudowkin jest zwolennikiem pracy zespołowej. Sam wybór tematu powinny poprzedzać rozmowy i narady. Ten system kolektywnego uzgadniania planu pracy idzie oddolnie. Już ma on zastosowanie u autorów, naradzających się między sobą i realizatorami oraz na szczeblach wyższych i na każdym stopniu zarówno przy tworzeniu scenariusza, jak i przy realizacji filmów.

Bardzo ważna dla pracy nad dobrym filmem — jest stała łączność między pisarzem a realizatorem. Scenarzysta nie ukończył swej pracy, gdy napisał scenariusz. To byłoby zawróceniem w pół drogi i zmuszeniem reżysera do samodzielnego rozwijania projektów, które mogą być kraniwo różne z wizją filmu, jaką powstawała w umyśle autora, a nie wszystkie wrażenia i odczucia mogą być przelane na papier. Ponadto warunkami niezbędnymi dla osiągnięcia dobrych wyników w pracy filmowej są: plan i dyscyplina.

A zatem — w zbiorowym wysiłku planowym zdyscyplinowanego wewnętrznie zespołu leży gwarancja osiągnięcia zamierzonego celu.

Artysta, tworzący i pracujący tylko dla siebie, dla zaspokojenia żądzy tworzenia i aspiracji artystycznych — to w naszych warunkach utrucjusz.

Nigdy jednostka nie osiągnie takich wyników jak zespół.

HOLLYWOOD CONTRA LONDYN

„Angielski przemysł filmowy — pisza „Nowiny Literackie" (Nr 38), — który prowadzi od dłuższego czasu walkę z zalewem filmów amerykańskich, poniósł znowu dotkliwą porażkę. Zgodnie z ostatnim układem anglo-amerykańskim otrzymały amerykańskie towarzystwa filmowe prawo zakupu studiów i atelier w samej Anglii i produkowanie tam filmów."

Frank Launder, znany pracownik filmu angielskiego, pisze w prasie brytyjskiej następująco:

„Najbardziej przeraża mnie to, że Stany Zjednoczone przyślą nam drugorzędnych pracowników w celu produkcji filmów, które będą potem nosiły maskę brytyjską.

Otrzymamy drugo- i trzeciorzędne scenariusze. Brytyjski film będzie produkcją drugiej klasy, jest to bardzo realne niebezpieczeństwo."

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

CZECHOSŁOWACJA

● Reżyser Hugo Huszka opracował razem z popularnym czeskim reżyserem teatralnym Wacławem Kaszlikiem scenariusz filmu krótkometrażowego o historycznych pałacowych ogrodach Pragi. Film ten nakręcony zostanie jeszcze w ciągu nadchodzącej jesieni. Zdjęcia starych praskich ogrodów i zabytków architektonicznych będą przeplatane wstawkami baletowymi.

● Reżyser Włodzimierz Czech kończy zdjęcia scen plenerowych nowego filmu „Dzika Barbara" podług opowiadania znakomitej czeskiej powieściopisarki Bożeny Niemcovej. Ostatnie zdjęcia plenerowe robione są w górach Szumawy w Żelaznej Rudzie. W filmie występują — obok nowej aktorki filmowej W. Fiala — W. Wyrchota, J. Piwiec, J. Ditietowa, J. Wojta i inni.

● W ogłoszonym przez Czechosłowacki Film konkursie na scenariusz filmowy, którego termin upłynął z dniem 1 września br., wzięła udział znaczna liczba znanych czeskich i słowackich pisarzy, m. in. tacy powieściopisarze i dramaturgowie jak: O. Scheinpflugowa, E. Konrad, A. J. Urban, K. J. Benesz, J. Kopta, Jan Weiss i inni. Ogółem na tysiąc złożonych prac — 170 jest dziełem zawodowych pisarzy, przy czym połowa z nich przypada na autorki. Wyniki konkursu zostaną ogłoszone w dniu 1 stycznia 1949 r. Gdyby to u nas znani pisarze interesowali się tak pilnie kinematografią!

● Czesi i Słowacy lubią chodzić do kina. Świadczy o tym statystyka frekwencji w kinach czechosłowackich, z której wynika, że każdy obywatel Czechosłowacji przynajmniej raz w miesiącu odwiedza przybytek X Muzy. W roku ub. kinoteatry Czechosłowacji odwiedziło 150 milionów widzów.

● Czeski reżyser Wacław Wasserman zakończył w początkach września pracę nad nowym słowackim filmem „Czartowska ściana", który jest komedią z życia sportowców. W studio bratysławskim opracowuje się obecnie synchronizację muzyczną tego filmu pod nadzorem autora muzyki, dyrygenta bratysławskiego Teatru Narodowego, Tibora Fresza.

● Jeden z najnowszych czechosłowackich filmów krótkometrażowych nazywa się „Praca wyzwolona" i jest dokumentalnym filmowym reportażem historii i obecnej pracy w ramach gospodarki planowej dawnych zakładów Schichta w Usti nad Łabą. Scenariusz napisał reżyser tego filmu Mirosław Lang.

● Zespół czechosłowackich pracowników filmowych z szefem produkcji Czechosłowackiego Filmu, Iwanem Kubisztą, reżyserem Wacławem Szwarcem i operatorem Jerzym Siekierką nakręcił w Polsce nowy krótki film „Słowiański Szczecin". Film ilustruje znaczenie portu w Szczecinie nie tylko dla Polski, lecz również dla Czechosłowacji.

● Jeszcze jednym filmem krótkometrażowym, nakręcanym obecnie w Czechosłowacji, jest obraz reżysera Jana Kawana pt. „Kobieta w rolnictwie", który ma m. in. wykazać wpływ mechanizacji pracy na zmianę stosunków socjalnych wśród chłopów i poprawę położenia kobiety wiejskiej z chwilą, gdy może ona korzystać ze spółdzielczej pralni, domów dziecka, elektryczności, radia itp.

● Pragarny zespół autorów filmów rysunkowych „Bratri v triku" pracuje obecnie nad czterema nowymi obrazami. Jeden z nich, „Przywrócona ziemia", poświęcony będzie sudeckiemu pogranicznu, drugi, „Pewnego razu przed południem", w dowcipny sposób scharakteryzuje pracę spółdzielców przy zakupie zboża na wsi, trzeci „Kto oblicza...", propagować będzie ideę spółdzielczości wiejskiej, wreszcie czwarty... „Ludkowie, piszcie poprawnie adresy..." zamówiony został przez ministerstwo poczt i telegrafów, aby w formie rysunkowej komedyjki wykazana została potrzeba poprawnego adresowania listów. Przygotowuje się również filmy rysunkowe o potrzebie oszczędzania prądu elektrycznego, o zadaniach czechosłowackiej spółdzielczości i wiele innych. Wszystkie mają spełniać zadania dydaktyczne i społeczno-wychowawcze.

● Nowy film kukiełkowy nakręca reżyser Jerzy Trnka, który po temat sięgnął do niewyczerpanego skarbca bajek Andersena i wybrał znaną bajkę o „Słowiku". Scenariusz opracował wspólnie z J. Brydecką. Muzyka W. Trojana. Będzie to film długometrażowy, kolorowy; bardzo „bogaty" — kostiumowy. Po ubiory dla niektórych lalek jeździł już Trnka do Paryża i Szwajcarii.

● „Awantura na wsi", tak będzie się nazywał nowy film reż. Józefa Macha. Będzie to komedia filmowa z powojennego życia czeskich chłopów. Scenariusz tego filmu opracował znany pisarz czeski Wacław Rzezacz.

● Czechosłowackie uzdrowiska od dawna cieszą się popularnością o zasięgu światowym. Tym niemniej stale są propagowane. Obecnie czechosłowacka kinematografia przygotowuje trzy filmy krótkometrażowe, które przypomną widzom wartości lecznicze i zdrowotne Podiebradu, Mariańskich Łaźni, Karlowych Warów, Cieplic, Luchaczowic itd.

● Aby pogłębić w społeczeństwie czechosłowackim zrozumienie celów i zadań sztuki filmowej, Czechosłowacki Film organizuje publiczne seminaria filmowe „O sztuce filmowej". W nowym sezonie filmowym takie seminaria zorganizowane będą poza Pragą w wielu miastach prowincjonalnych, jak np. w Padubicach, Pilznie, Brnie i mniejszych ośrodkach powiatowych. Ponadto organizowane będą w Pradze, Zlinie i Bratysławie od październikа br. wieczory odczytowe, poświęcone twórczości poszczególnych znanych reżyserów.

● Od dnia 19 marca w Pradze, Brnie i Bratysławie była z dużym powodzeniem wyświetlana „Suita Warszawska".

Anna Lisiańska, którą widzieliśmy w „Dniach i nocach" oraz w „Dwóch panach F", jest obecnie jedną z najpopularniejszych artystek ZSRR.

Z. S. R. R.

● Ostatnio wszedł na ekrany Moskwy nowy radziecki kolorowy film dokumentalny „Dzień lotnictwa radzieckiego". Nad jego realizacją pracowało 35 operatorów filmowych, którzy sfotografowali imponujący przegląd lotnictwa radzieckiego, głównie z samolotów, tak że widzowie odnoszą wrażenie, jak gdyby bezpośrednio brali udział w ewolucjach powietrznych.

● Film radzieckiego reżysera M. Cziaureliego „Przysięga" cieszy się ostatnio wielkim powodzeniem we Włoszech. W ciągu jednego miesiąca sierpnia był wyświetlany w 23 kinoteatrach Rzymu i na prowincji. W Rzymie obejrzało go ponad 200 tysięcy widzów.

● W moskiewskim czasopiśmie „Sztuka radziecka" ukazał się obszerny artykuł wybitnego reżysera Michała Romma „Dwa festiwale", w którym autor omawia swoje bogate i różnorodne wrażenia i spostrzeżenia z festiwalów w Mariańskich Łaźniach i w Zlinie. Romm po bardzo szczegółowym omówieniu przebiegu obu festiwalów kończy swój artykuł następującą konkluzją: „Tak oto naprzeciw frontu mieszczańskiej kinematografii powstaje front kinematografii nowej demokracji. Na czele tego frontu stoi sztuka Związku Radzieckiego. Oto co powiedziały światu festiwale w Mariańskich Łaźniach i w Zlinie". O „Ostatnim etapie" pisze Romm, że — „świadczy on o postępowych tendencjach filmu polskiego".

● W Mikołajewie odbył się interesujący festiwal najlepszych filmów radzieckich, odznaczonych nagrodą im. J. Stalina. Wyświetlono 11 filmów: „Harry Smith odkrywa Amerykę", „Poeta i władca", „Nauczycielka wiejska", „Wypadek dr. Mijasa" („Życie w cytadeli"), „As wywiadu", „Dzień zwycięskiego kraju", „Łotwa radziecka", „Przegląd sportowy w Moskwie", „Radziecka Ukraina", „Pieśń Tajgi" i „Zwycięzca śmierci". Niektóre z tych filmów zobaczymy wkrótce na naszych ekranach, przy czym „As wywiadu" był już w Polsce wyświetlany przed kilku miesiącami. Festiwal w Mikołajewie cieszył się wielkim powodzeniem, a pokazy filmowe były połączone publicznymi dyskusjami o poszczególnych filmach i o znaczeniu sztuki filmowej w ogóle.

● Film turkmeńskiej kinematografii „Narzeczona z Turkmenii", który wkrótce wejdzie na nasze ekrany, zo-

Michał Romm w czasie realizacji filmu „Harry Smith odkrywa Amerykę". — Na pierwszym planie mikrofon.

Bohaterka „Syreny" Maria Vasova i W. Bohacz w czasie przerwy między zdjęciami do filmu czeskiego „Kariera"

stał zakupiony przez 15 państw w Europie Zachodniej oraz na Bliskim i Środkowym Wschodzie.

● W Stereokinie w Moskwie wyświetlany jest film plastyczny „Robinson Kruzoe", który zdobył olbrzymie powodzenie. Widzowie tłumnie wypełniający salę kinową nie mówią o niczym innym, tylko o swoich wrażeniach, które są bardzo mocne. Widzowi zdaje się, że znajduje się w głębi dziewiczej puszczy, a konary drzew pochylają się nad jego głową. Sukces filmu plastycznego wróży nowy przewrót w kinematografii.

● Stolica ZSRR może być przykładem troski o „widza filmowego. Po wojnie wybudowano już w Moskwie 8 wielkich kinoteatrów. W planie bieżącej pięciolatki przewidziana jest budowa jeszcze 19 nowych kin. oraz nowego rozległego gmachu dla kina plastycznego. Każde z nowych kin posiada obszerny hall, w którym organizowane są rozmaite wystawy o tematyce filmowej, jak np. głosy prasy o poszczególnych filmach, fotosy z życia i pracy wybitnych reżyserów i artystów, ilustracje prac poszczególnych zespołów itd.

● Kijowskie Kinostudio filmów naukowych przygotowało ostatnio kilka filmów specjalnie dla wsi. Filmy te ilustrują najnowsze zdobycze radzieckiej gospodarki rolnej.

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

ANGLIA

● Po ukończeniu swego filmu „Tekturowy kawaler", Margaret Lockwood udała się do Wiednia, gdzie pod kierunkiem znanego reżysera Willy Forsta zrealizuje film pt. „Elżbieta Austriacka". Będzie to pierwszy anglo-austriacki film, nakręcony w „Technicolorze". Elżbieta była córką księcia Maksymiliana Bawarskiego i żoną Franciszka Józefa. Mimo swego uprzywilejowanego stanowiska i wybitnej urody była kobietą bardzo nieszczęśliwą. Jej starsza córka zmarła niespodziewanie, zięć został pozbawiony życia w Meksyku, siostra Charlotta długo i ciężko chorowała, młodsza córka zginęła w pożarze, a syn Rudolf popełnił samobójstwo w Mayerlingu. Gdy po długiej rekonwalescencji w Szwajcarii wróciła do zdrowia, została zamordowana przez anarchistę Luigi Luccheni.

Za życia cesarzowa Elżbieta starała się przyjść z pomocą pracującym kobietom, które naówczas pracowały po 16 godzin dziennie za wynagrodzeniem o wiele mniejszym od tego, które pobierali mężczyźni. Jej wstawiennictwo wywarło pewien nieznaczny wpływ na poprawienie warunków pracy.

Podobno scenariusz filmu ma być jak najbardziej zgodny z historią, ale wydaje się, że jak na dwugodzinny seans, zawiera zbyt wiele faktów.

● Równocześnie z praską premierą filmu „Fame in the spur" znakomity aktor brytyjski Michael Redgrave (członek brytyjskiej partii komunistycznej) nadał przez radio pogadankę do publiczności czeskiej w związku z wyświetlanym filmem.

● Komentarz do brytyjskiej wersji filmu „XIV Olimpiada" napisało i wygłosiło aż 7 najwybitniejszych, brytyjskich sportowców.

FRANCJA

● Znakomity twórca filmów kukiełkowych, Władysław Starewicz, przebywający stale w Paryżu, przyjął propozycję nowego towarzystwa filmowego Mercure Films realizacji pełnometrażowego filmu kukiełkowego „Sen nocy letniej" według arcydzieła Szekspira. Film taki był już raz zrealizowany z udziałem aktorów w reżyserii Maxa Reinhardta. Wersja kukiełkowa zapowiada się bardzo interesująco, tym więcej że Starewicz jest jednym z najlepszych w świecie specjalistów w tej dziedzinie.

● Reżyser Jacques Daroy założył własną wytwórnię filmową „Śródziemnomorskie Towarzystwo Filmowe" z siedzibą w Marsylii. Wytwórnia ma zamiar jeszcze w tym roku ukończyć zdjęcia atelierowe trzech filmów: „Sergil dyktatorem" — film policyjny z Paulem Meurisse w roli głównej, „Pasażerka" według powieści Guy Chantefleur i „Prawo dziecka" według Georgesa Ohnet.

● Znakomity realizator francuski Georges Rouquier, który wybił się na czoło reżyserów francuskich realistycznym filmem „Farrebique", przystąpił obecnie do realizacji gigantycznego filmu, bez precedensu w ostatnich latach produkcji francuskiej.

Kolonie francuskie w dużej części nie poddały się w czasie wojny władzy Vichy. Pod egidą wolnych Francuzów utworzył się ośrodek oporu w Brazzaville. Pierwsza opowiedziała się po ich stronie kolonia nad jeziorem Czad, skąd wyruszył generał Leclerc i zajął ze swymi żołnierzami oazę Kufra w Libii południowej, dołączył do wojsk brytyjskich gen. Montgomery i wraz z nimi opanował Tripolis oraz Tunis. Ta niezwykła epopeja — przeprowadzenie tysięcy żołnierzy, wielbłądów i sprzętu niemal przez całą Saharę (na jej pograniczu z pustynią sudańską) będzie właśnie tematem nowego filmu Rouquiera „Epopeja pustyni". Rouquier ze znaną sobie sumiennością wykonuje wszystkie zdjęcia na miejscu, co pociąga za sobą nienotowane trudy dla bardzo licznej ekipy filmowej.

Film ma być gotów za rok.

● Ordery Legii Honorowej zostały już rozdane. Wśród odznaczonych znalazło się wielu bezpośrednio lub pośrednio związanych z filmem. Tytuł oficera otrzymali: René Fouchois, autor filmu „Reves d'Amour" (film ten będzie wyświetlany w Polsce), Steve Passeur, autor dramatyczny, długoletni asystent filmowy Abla Gance'a, André Warnod, krytyk filmowy pisma „Figaro". Kawalerami Legii Honorowej zostali: Jean Jacques Gautier, krytyk filmowy, Pierre Magnier, jeden z najstarszych francuskich aktorów filmowych, Marguerite Moreno, jedna z najbardziej znanych artystek teatru i filmu, oraz Serge Veber, krytyk filmowy pisma „Opera".

● Dyrektor Wydziału Filmowego O. N. Z., słynny reżyser francuski Jean Benoit Lévy, wygłosił przemówienie, w którym zapowiedział ukazanie się w najbliższym czasie kilku filmów, zgodnych z demokratyczną ideologią Narodów Zjednoczonych. Między innymi ukaże się film Jeana Epsteina pt. „Światła morskie". Będzie to film inscenizacyjno-dokumentalny o międzynarodowym braterstwie, łączącym latarników z latarni morskich.

Z serii filmów o zwierzętach ujrzymy niebawem brytyjski film barwny pod tytułem „The red stallion". Reżyserem filmu jest Lesley Selander. Obraz zrealizowano w górach Ameryki Północnej.

U. S. A.

● Znakomity tragik Charles Laughton zaprotestował przeciwko pismom filmowym Hollywood, które złośliwie oceniły wielkie dzieło filmowe, jakim jest „Hamlet". Laughton oświadczył: „Tego rodzaju wypociny naszych domorosłych krytyków nie poprawią upadającej opinii Hollywood na świecie i muszą wywołać jak najgorsze wrażenie".

● Córka starej aktorki Mary Astor — Marylyn Thorpe wystąpi w filmie „Małe kobietki" według Louisy M. Alcott, w którym kiedyś zatriumfowała Katarzyna Hepburn.

ŚMIERĆ DAVIDA WARKA GRIFFITHA

David Wark Griffith jest zwany twórcą amerykańskiego filmu. W opinii tej kryje się wiele słuszności, bowiem stworzył on sztukę filmową, nieznaną przed jego wielkimi odkryciami w dziedzinie fotografii filmowej i montażu.

Griffith — tak jak prawie wszyscy wielcy reżyserzy filmowi — nie zaczął swej kariery od filmu. Kształcił się najpierw jako prawnik, później był przez pewien czas dziennikarzem, studiował także architekturę, wreszcie teatrologię.

W swym życiu bywał na wozie i pod wozem, już jako młodzieniec był windziarzem, tuż przed debiutem filmowym — aktorem.

W 1907 roku Griffith realizuje dla „Biograph Studio" film „Przygody Dolly", który rozpoczyna serię 200 coraz dłuższych obrazów, zrealizowanych w latach 1908—1931.

Najlepsze lata Griffitha przypadły na początki jego długotrwałej pracy w Hollywood, na co między innymi wpłynął zupełnie inny duch, który panował w pierwszych pionierskich latach stolicy filmu.

W 1913 powstaje psychologiczny dramat „Judyta" w sześciu aktach (jak na ówczesne czasy film bardzo długi, około 1.200 m), w 1915 „Narodziny narodu". Film ten powstał pod wpływem wstrząsu, jaki wywołał w opinii całego świata wybuch wojny światowej. Griffith przedstawił w nim w sposób jednostronny historię amerykańskiej wojny domowej, zinterpretowaną znacznie później w podobny sposób przez Margaret Mitchell w „Przeminęło z wiatrem".

Już w 1916 roku dojrzał talent Griffitha; ugruntowały się jego przekonania polityczne i społeczne. W tym czasie powstał film „Intolerance", będący zarazem jego credo politycznym i szczytowym osiągnięciem w dziedzinie montażu filmowego. Ten niezwykle długi 12-aktowy film kosztował zawrotną na owe czasy sumę 100.000 dolarów, czysty zysk wynosił aż 10.000.000, stawiając za jednym zamachem na nogi nie tylko Griffitha, ale jego wytwórnię i scenarzystę, który zagwarantował sobie skromnie 10% dochodu...

„Intolerance" był to pierwszy w historii kinematografii film epizodyczny. Składał się z czterech fragmentów, rozgrywających się w rozmaitych epokach historii. Miał udowodnić, że nietolerancja religijna była od zarania dziejów źródłem wszelkiego zła.

Mimo że w stosunku do naszych dzisiejszych poglądów społecznych i politycznych film ten był bardzo naiwny, trzeba podkreślić bezkompromisowość, z jaką Griffith stawia problem oraz — jakże rzadko później w amerykańskim filmie spotykaną — troskę o naświetlenie żywotnych zagadnień społecznych.

D. W. Griffith.

Z dziedziny filmowej Griffith wprowadził „zbliżenie", zwane inaczej „wielkim planem", następnie montaż filmowy „paralelny" względnie skojarzeniowy, który wywołał ostre protesty kierowników produkcji. Niezrażony niepowodzeniami Griffith wyrobił sobie publiczność i nauczył ją patrzeć na film, jako na odrębny i wspaniały gatunek sztuki.

Niestety, rozwój Hollywood, jako ośrodka produkcji filmowej, wpłynął hamująco na talent Griffitha, który już wkrótce uległ przemożnej gwiazdomanii, tworząc filmy nie dla tego, że miał coś do powiedzenia, lecz wyłącznie dla pokazania w nich raz jeszcze gwiazd, którym dał sławę. Mimo to jego filmy nie straciły wybitnej wartości artystycznej. Do tych wielkich sukcesów zaliczyć należy „Serce świata" (1918), „Złamana lilia" (1919), „Dwie sieroty" (1922) i ostatni film tej serii „Abraham Lincoln" (1931). Było to już dzieło schyłkowe. Griffith nigdy nie pogodził się z dźwiękiem, ani też z bezdusznymi metodami pracy ostatnich lat Hollywood. Wycofał się w zacisze swej willi i gdy zmarł w lipcu br., niewiele gwiazd i reżyserów współczesnego Hollywood orientowało się w tym, że odszedł twórca ich światowego rozgłosu.

Jedynie dwaj znakomici, chociaż całkiem różni w metodach pracy, filmowcy Charlie Chaplin i Cecil B. de Mille, zdobyli się na właściwe słowa w czasie pogrzebu Griffitha. Chaplin powiedział:

„Jemu zawdzięczamy to, kim jesteśmy, od niego zaczęło się wszystko."

C. B. de Mille określił słusznie rolę Griffitha, mówiąc: „Był to pierwszy człowiek, który wykazał, że myśl ludzka może być fotografowana i upowszechniona".

L. D.

TAMARA CHANUM W POLSCE

W Warszawie i w szeregu innych, większych miast Polski wystąpiła na zaproszenie Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej artystka ludowa Uzbeckiej SRR Tamara Chanum, laureatka Premii Stalinowskiej. Repertuar świetnej artystki składa się z pieśni i tańców 40 narodów Związku Radzieckiego i innych krajów. Wielki kunszt taneczny i wokalny Tamary Chanum, oryginalność i barwność jej produkcji zyskały jej wielką popularność i uznanie nie tylko na terenie Związku Radzieckiego, lecz i za granicą. W Polsce występom Tamary Chanum, która włączyła do swego repertuaru polski numer ludowy „Umarł Maciek, umarł!", towarzyszył wszędzie niebywały entuzjazm publiczności. Na zdjęciu: Tamara Chanum we wspaniałym stroju gruzińskim („Gruzińska pieśń biesiadna").

MISTRZ PATHELIN

(WROCŁAW)

Państwowy Teatr Dolnośląski we Wrocławiu pod dyrekcją Jerzego Waldena wystawił w sali średniowiecznego ratusza farsę francuską z XV wieku anonimowego autora — „Mistrz Piotr Pathelin" w świetnym przekładzie Adama Polewki. Słynna, starofrancuska sztuka ludowa, której bohaterami są trzy nawzajem się oszukujące „ofiary losu" (adwokat, kupiec i pastuch), wystawiona została bardzo starannie, ze znakomitym wyczuciem stylu i pełnią pietyzmu dla małego arcydzieła scenicznego. Wszystkim aktorom i reżyserowi J. Waldenowi (zarazem odtwórcy roli kupca) należą się słowa szczerego uznania. Na zdjęciach: Maria Nochowicz (Wilhelmina), Marian Słojkowski (pasterz) i Zdzisław Karczewski (doskonały Pathelin). (ż).

PRZEGLĄD TEATRALNY

WARSZAWSKIE TEATRY W SEZONIE UBIEGŁYM

Pewnemu cudzoziemcowi, który zna nasz język i bawił dłuższy czas w Polsce, zadałem niedawno pytanie:

— Co uderza pana najbardziej w polskim życiu teatralnym?

Odpowiedział bez wahania:

— Decentralizacja!

— Co pan przez to rozumie?

— To bardzo proste. Kto chce sobie wyrobić zdanie o współczesnym teatrze francuskim, powinien poznać dokładnie sceny Paryża. Kto jest krótko w Czechach, może się ostatecznie ograniczyć do odwiedzenia kilkunastu teatrów Pragi. Tu skupia się bowiem główny nurt teatralnego życia, pracują najwybitniejsi reżyserzy i aktorzy, pojawia się przygniatająca większość nowych sztuk. Natomiast u was wcale nie wystarczy znać życie teatralne Warszawy, by móc sobie wyrobić pojęcie dokładne o całym scenicznym życiu kraju. Trzeba koniecznie wybrać się jeszcze do teatrów Krakowa, Łodzi, Katowic, Wrocławia, Torunia, Gdyni, Poznania, a może i innych miast.

Wyjaśniłem mojemu rozmówcy, że u nas przed wojną warszawskie teatry nadawały ton całemu krajowi. I u nas panowała przed rokiem 1939 centralizacja w dziedzinie teatru.

— Ależ proszę pana — odrzekł cudzoziemiec — ta decentralizacja, którą u was obecnie obserwuję, wcale nie jest zjawiskiem ujemnym! Przecież we Francji rząd wydaje ogromne fundusze na sztuczne decentralizowanie teatrów, na tworzenie ośrodków w Strasburgu, Awinionie, czy Tuluzie. ZSRR ma obok teatrów Moskwy doskonałe sceny w Leningradzie, Kijowie, Mińsku i setkach miast innych. Zauważyć też można, że monopol stolicy działa zawsze osłabiająco w życiu kulturalnym, a konkurencja i rywalizacja różnych ośrodków staje się potężnym czynnikiem postępu.

Podchwyciłem tę ostatnią uwagę. Jest w niej sporo słuszności, że od roku 1946 teatry warszawskie nie starając się bynajmniej osłabić pozycji, zdobytej przez ośrodki prowincjonalne, znajdują się w stanie ciągłego rozwoju. Przybywa scen, podnoszą one swój poziom, odgrywają coraz większą rolę w życiu kulturalnym kraju.

Rok 1947—48 stanowi potwierdzenie tej oceny. Niemal wszystkie teatry były przepełnione. Publiczność warszawska lubi więc i ceni swe sceny. Frekwencją najlepszą cieszyły się przedstawienia interesujące i wartościowe, co świadczy o stale rosnącym poziomie wymagań. Wreszcie, jako trzeci objaw pomyślny, trzeba zanotować coraz lepsze organizowanie widowni i zapewnianie dostępu do teatru szerokim rzeszom pracowniczym. Na przykład w teatrach miejskich około 70% miejsc zajmowali pracownicy, zrzeszeni w Związkach Zawodowych.

Co powiedzieć o repertuarze? Na początku sezonu wyrażono obawy (czynił to np. J. Kreczmar w „Nowinach Literackich"), czy wielki, klasyczny repertuar nie zostanie zanadto ograniczony. Ale także i w obecnym sezonie ujrzeliśmy na ulicy Obożnej: piękne przedstawienie „Cyda" Corneille'a w przekładzie Wyspiańskiego, „Fantazego" Słowackiego oraz „Wilki i owce" Ostrowskiego. Ponadto Miejskie Teatry Dramatyczne zagrały „Chorego z urojenia" Moliera, „Męża i żonę" Fredry, „Ożenek" Gogola, „Swierszcza za kominem" Dickensa i „Nie igra się z miłością" Musseta. Nadto w „Placówce" ujrzeliśmy „Burzę" Szekspira w inscenizacji Schillera, a w Teatrze Klasycznym „Marię Stuart" Słowackiego. Szkoda, że „Placówka", będąca filią teatru W. P. w Łodzi, nie zapoznała nas z łódzkim przedstawieniem „Otella" — mamy nadzieję, że się to jeszcze stanie.

Repertuar retrospektywny zjawiał się dość często. Widzieliśmy Zapolską (w Miejskich Teatrach „Zabusię", ze świetnym występem Pawła Owerły!), Szaniawskiego („Żeglarz", również w Teatrach Miejskich), Winawera („R. H. Inżynier"), Wilde'a („Brat marnotrawny" w teatrze Gorczyńskiej), Shaw'a („Żołnierz i bohater", „Candida"), Nałkowską („Dom kobiet"), Labiche'a („Słomkowy kapelusz") i innych. Szkoda, że pominięto Perzyńskiego...

Ożywiony został kontakt ze współczesną twórczością zagraniczną: najpierw Miejskie Teatry Dramatyczne zapoznały nas z „Drzwiami zamkniętymi" Sartre'a, potem „Placówka" wystawiła tego samego autora nieco słabszą „Ladacznicę z zasadami". Dzięki Teatrom Miejskim widzieliśmy przedstawiciela francuskiej „szkoły milczenia" J. J. Bernarda („Dom przy drodze") i „Starych przyjaciół" Malugina. Z Amerykanami współczesnymi poznaliśmy się, oglądając „Korzenie sięgają głęboko" Gowa i d'Usseau w Teatrach Miejskich, oraz „Lisie gniazdo" Hellmanna w Teatrze Studio (Adwentowicza). Francję najlepiej zaprezentował Salacrou, którego piękną i głęboką sztukę o konspiracji „Noce gniewu" doskonale wystawiła „Placówka" w reżyserii Józefa Wyszomirskiego.

Można zanotować znaczny postęp we współczesnej twórczości polskiej. W Warszawie odbyły się prapremiery: „Dom pod Oświęcimiem" Tadeusza Hołuja, „Odwetów" Leona Kruczkowskiego (obie te sztuki zagrał Teatr Polski), „Bankierów ruin" Adama Ważyka (Teatr „Placówka"), „Strzałów na ulicy Długiej" Anny Świrszczyńskiej i „Romansu z Ojczyzną" Tadeusza Łopalewskiego (Teatry Miejskie). Zobaczyła Warszawa znane już innym miastom „Rozdroże miłości" Jerzego Zawieyskiego. Razem niewiele — ale już lepiej niż w sezonach ubiegłych.

Luką w warszawskim życiu teatralnym jest zupełny brak młodych teatrów eksperymentalnych i awangardowych. Czyżby młodzieży teatralnej zabrakło zapału i odwagi? Nie przypuszczam. Ten brak jest na pewno zjawiskiem chwilowym.

WOJCIECH NATANSON

ZŁA PASSA FILMU

Nie zawsze dobrzy artyści gwarantują wysoki poziom filmu. Oto Michel Simon i Blanchette Bruny w „ogórkowym" filmie pt. „Gospoda pod królewską rybą".

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU

Paryż, wrzesień 1948

W Paryżu sezon ogórkowy jeszcze trwa... Kogo stać było na to, wyjechał na Riwierę, mniej zamożni spędzają urlopy w bliższych i tańszych miejscowościach, a ci wreszcie, których obowiązki lub brak środków finansowych zatrzymały w mieście, wszystek wolny czas spędzają nad brzegami Sekwany.

Do stolicy Francji zjechały tymczasem liczne rzesze turystów. W tym roku mniej Amerykanów, a za to więcej gości z Anglii, Belgii, Holandii, Szwajcarii i z krajów skandynawskich. Długie, lśniące autobusy obwożą turystów po ulicach Paryża, zatrzymując się na chwilę przed sławnymi „monuments". Przewodnicy — poliglоci monotonnym głosem informują: Mesdames et Messieurs, Ladies and Gentlemen... Oto opera paryska... Największa na świecie... Madeleine — pięćdziesiąt dwie kolumny korynckie... Champs Elysées, najpiękniejsza aleja Paryża...

Sezon ogórkowy przejawia się również i w programach kino-teatrów paryskich. Nie ma dla kogo wyświetlać nowych „rewelacyjnych" filmów. Trzeba czekać na powrót do stolicy publiczności, która zapełni sale kinowe.

Renée Saint-Cyr w komedyjce filmowej „Piękna podróż"

FRANCUSKIEGO

Właściciele kin paryskich jednak z trwogą myślą o bliskim sezonie. Czy jesień przyniesie im poprawę frekwencji widzów? Zwyżka cen biletów kinowych, obejmująca na mocy ustawy Geraud-Jouve opodatkowanie dodatkowe w wysokości 5 franków od biletu, w cenie 35—99 franków oraz 10 fr. od biletu powyżej 100 fr., przyczyniła się do zmniejszenia ilości widzów. Wprawdzie ten dodatek przeznaczony był na poprawę finansów francuskiej produkcji kinowej, lecz nie odniósł zamierzonego skutku.

Produkcja francuska wobec braku gotówki znalazła się w sytuacji niemal rozpaczliwej, tak dalece, iż niektórzy publicyści filmowi na łamach tygodników paryskich z przerażeniem zapytują, czy za dwa lata film francuski będzie jeszcze egzystował...

Ustawa Geraud—Jouve, nakładająca wysokie podatki od produkcji i eksploatacji filmów oraz katastrofalna dla kinematografii francuskiej umowa Blum—Byrnes, dająca przywileje filmom amerykańskim kosztem produkcji krajowej — są kłodami, których nie podobna przeskoczyć. Niepowodzenie filmów francuskich na ostatnich festiwalach międzynarodowych wykazuje spadek poziomu produkcji.

Powszechna opinia głosi, iż film francuski przeżywa obecnie okres najbardziej krytyczny, choć nie brak jeszcze optymistów, wierzących w odrodzenie niezniszczalnych wartości francuskiej kinematografii.

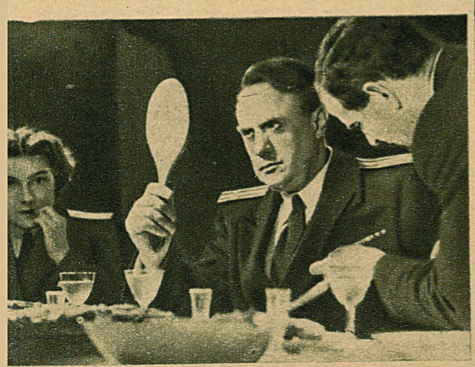
Przywiązuje się wiele nadziei do filmów, które ukończono ostatnio: „D'homme a hommes" (Od człowieka do ludzi) Christian Jaque'a, film o znaczeniu międzynarodowym, dzięki tematowi (idea Czerwonego Krzyża), atrakcyjny dzięki osobie wykonawcy, którym jest J. L. Barrault. Również film „Docteur Laënnec" Maurice Cloche'a w doskonałej obsadzie: P. Blanchar, Geymond, Vital i Jany Holt, zapowiada się doskonale, jak twierdzą znawcy, którzy widzieli już trzecią część filmu w montażu.

Poza tym ze studio francuskich wyjdą jeszcze „Les amoureux sont seules au monde" realizacji Decoin wg scenariusza Chr. Stengela, „Pattes blanches" J. d'Anouilh'a, w reżyserii Jean Gremillona oraz „La route inconnue" reżyserii Leona Poirier, opowieść o wielkim podróżniku i misjonarzu francuskim Charles de Foucauld, zamordowanym w Saharze Centralnej w r. 1916.

Nie wydaje się jednak, by nawet największe wysiłki i osiągnięcia utalentowanych realizatorów francuskich były w stanie przerwać złą passę, spowodowaną w głównej mierze katastrofalnymi konsekwencjami umowy Blum-Byrnes.

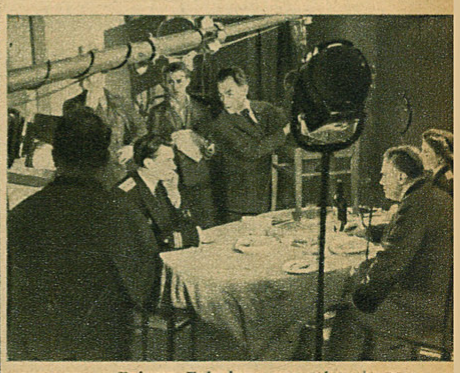
w—i

NA MORSKIM SZLAKU



Michał Zarow poprawia charakteryzację „na planie" tuż przed zdjęciem.

Artystka filmowa I. Łuczenko w czasie charakteryzacji w swej garderobie



Reżyser Fajncimer przygotowuje nową scenę filmu pod tytułem „Na morskim szlaku".

MIESIĄC FILMÓW RADZIECKICH

Wzorem lat ubiegłych Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej organizuje w miesiącu bieżącym (7 października — 7 listopada) „Miesiąc Wymiany Kulturalnej Polsko-Radzieckiej", którego celem jest upowszechnienie wiadomości o życiu kulturalnym i stanie nauki, sztuki i oświaty narodów ZSRR.

W miesiącu tym zorganizowany zostanie przez „Film Polski" w porozumieniu z Tow. Przyjaźni Polsko-Radzieckiej przegląd filmów radzieckich w całej Polsce. Ogółem wyświetlonych będzie 51 filmów, w czym 17 młodzieżowych. Tak będzie w większych miastach. Do mniejszych zaś osiedli i do wsi docierać będą w tym okresie kina objazdowe. Wraz z kinami objazdowymi ruszą w teren prelegenci Tow. Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Związku Samopomocy Chłopskiej oraz Filmu Polskiego, którzy będą wyjaśniać charakter kinematografii radzieckiej, jej wartość ideologiczną i artystyczną.

Wszystkie filmy przeznaczone do przeglądu podzielone zostały na sześć grup. Grupę pierwszą stanowią filmy najnowsze, które uzyskały nagrody międzynarodowe w Mariańskich Łaźniach i w Zlinie, oraz zostały odznaczone nagrodą imienia Stalina. Są to filmy: „Harry Smith odkrywa Amerykę" (reż. M. Romma) i kolorowy film „Pieśń tajgi" (reż. Iwana Pyrjewa). Ponadto filmy: „Młodzi idą" i „Na morskim szlaku" oraz film tegorocznej produkcji „Narzeczona z Turkmenii".

Drugą grupę filmów przeznaczonych do przeglądu stanowić będą filmy historyczne. Będą to dzieła sławnych na cały świat reżyserów, a więc Sergiusza Eisensteina „Iwan Groźny" i „Aleksander Newski", Wsiewołoda Pudowkina „Admirał Nachimow", W. Pietrowa „Piotr I" (seria 1 i 2) i W. Ejsmonta „Krążownik Wareg".

Do trzeciej grupy należą filmy związane tematycznie z Rewolucją Październikową. A więc wyprodukowany w roku 1933 przez braci Wasiljewych film o legendarnym bohaterze wojny domowej — Czapajewie, film J. Rajzmana „Ostatnia noc", E. Dżigana „My z Kronsztatu", Zarchi i Chejfica „Delegat floty" i ‚Człowiek z karabinem", wreszcie dwa wielkie filmy M. Romma „Lenin w październiku" i „Lenin w 1918 roku".

Czwartą grupę stanowią filmy, których treść zaczerpnięta została z okresu walki z faszystowskim najazdem. Serię tych sześciu filmów otwiera epopea bitwy stalingradzkiej F. Ermlera pt. „Wielki przełom". Do grupy tej należą również Marka Dońskiego „Dusze nieujarzmione" oraz filmy „Statek pułapka", „As wywiadu", „Kurhan Małachowski", „Sąd narodów".

Osobną grupę stanowią filmy rozrywkowe, do których należą najlepsze radzieckie filmy muzyczne („Świat się śmieje", „Cyrk", „Wołga, Wołga" i „Wiosna"). Ponadto zobaczymy w tej serii następujące filmy: „Cztery serca", „Świniarka i pastuch", „Muzyka i miłość", „Zwariowane lotnisko", „Antoni Iwanowicz gniewa się", „Dziewczęta z baletu", „Dwaj panowie F" i „Śluby kawalerskie".

Ostatnią grupę stanowią filmy młodzieżowe, których większość wyprodukowała popularna w Polsce wytwórnia „Sojuzdietfilm". Są to filmy: „Samotny żagiel", „Syn pułku", „Błyskawica", „Timur i jego drużyna", „Czerwony krawat", „Goal", „Urwis Gavroche", „Podrzutek", „Kopciuszek", „15-letni kapitan", „Wyspa skarbów", „Czarodziejski kwiat", „Konik garbusek", „Biały kieł", „Nowe pokolenie", „Czarodziejskie ziarno" i „Aleksander Matrosow".

Do popularyzacji filmów radzieckich w miesiącu wymiany przyczyni się również broszura, wydana przez P. P. „Film Polski" o filmach radzieckich, wyświetlanych w Polsce.

SCENY Z FILMÓW RADZIECKICH:

„Iwan Groźny"

„My z Kronsztatu"

CO UJRZYMY NA EKRANIE

NARZECZONA Z TURKMENII
(Dalekaja niewiesta)

Scenariusz: E. M. Pomieszczikow, N. W. Roszkow, i W. W. Szkłowski.

Reżyseria: A. Iwanow Barkow.

W rolach głównych: Karliew, W. Nieszczyplenko, A. Kulmaniedow, Sonia Kłyczewa.

Produkcja: „Aszchabadzkie Studio Filmów Artystycznych" (1946). Film egzotyczny.

◇

PRZECZUCIE
(Predtucha)

Według powieści Marii Pujmanowej

Scenariusz i reżyseria: Otakar Vavra.

Muzyka: Iri Srnka

W rolach głównych: Tereza Brzkova, Marie Brozova, Natasza Tanska, Meda Valentova, Alena Kreuzmannova, Frantisek Smolik, Rudolf Hrusinsky.

Produkcja: „Ceskoslovenska Spoletnost Filmova" (1947).

Dramat psychologiczny.

◇

OSTATNI MOHIKANIN
(Posledni Mohikan)

Scenariusz: Jaroslav Motti, Josef Hlavac.

Reżyseria: Vladimir Slaviński.

W rolach głównych: Jaroslav Marvan, Meda Valentova, Sona Cervena, Jaroslav Mares, Frantisek Hanus.

Produkcja: „Ceskoslovenska Spoletnost Filmova" (1946).

Komedia filmowa.

◇

NIKT NIC NIE WIE
(Nigdo nic ne vi)

Scenariusz: Józef Mach.

Reżyseria: Józef Mach.

W rolach głównych: Jaroslav Marvan, Frant Filipovsky, Edvard Linkrers, Jana Dietetova, Stanislav Neuman.

Produkcja: „Ceskoslovenska Spoletnost Filmova". (1947)

Komedia współczesna.

◇

PROCES
(Take my life)

Scenariusz: Winston Crohom i Valerie Taylor.

Reżyseria: Ronald Neame.

W rolach głównych: Hugh Williams, Greta Gynt, Marius Goring, Francis L. Sullivan, Henry Edwards.

Produkcja: J. A. Rank, Eagle Lion (1947)

Film sensacyjny.

W Administracji „Filmu" są do nabycia:

Oprawne roczniki „Film" z r. 1947 w cenie 860,— zł za rocznik

Ilustrowane katalogi produkcji „Filmu Polskiego" 300 zł (broszurowane) za egzemplarz.

Wszystkie numery „Filmu" (z wyjątkiem 4, 5, 6, 7, 21, które są wyczerpane).

Prenumerata roczna 720 zł. — półroczna 360 zł — kwartalna 180 zł. —

Dokonywane wpłaty winny być czytelne, z podaniem dokładnego adresu. — Konto P. K. O. I-6826.

Czytajcie GAZETĘ FILMOWĄ!

Odpowiedzi redakcji

L. Małecka (Marki): Oczywiście, że z biletem gratisowym nie potrzebuje Pani podchodzić do kasy kina „z zażenowaniem". Uwagi pani skierowaliśmy na właściwą drogę. „Siódma zasłona" będzie wyświetlana w mniejszych miasteczkach Polski. Film „Łuk tryumfalny" nie udał się i prawdopodobnie nie będzie wyświetlany w ogóle w Europie.

Ewi (Bydgoszcz): Roddy Mac Dowall wystąpi jeszcze w filmie „Lassie powraca" (tytuł tymcz.). Adres: Metro-Goldwyn-Mayer, Culver City, California, USA.

Wacław Ostaszewski (Warszawa): Filmów z Jeanette Mac Donald nie wyświetla się dlatego, że przez cztery lata artystka ta nie nakręciła żadnego filmu. Obecnie powróciła do pracy, lecz ma gotowy dopiero jeden film.

Andrzej (Poznań): Wszystkie kopie wymienionych przez Pana filmów polskich są już nie do użytku.

Grupa studentów uniwersytetu: Filmy ukazują się na ekranach w miarę jak zostają opracowane polskie kopie. W okresie letnim wznawia się filmy stare, z powodu braku kopii nowych.

Teresa Jaźwiecka (Warszawa): Niestety poprzednich listów nie otrzymaliśmy, zdjęcia musiały więc zaginąć. Z tego powodu nie mogliśmy, oczywiście, służyć odpowiedzią.

Adam B. (Łódź): W sierpniu 1939 roku rozeszła się wiadomość, że Greta Garbo wyszła za mąż za Leopolda Stokowskiego, ale wiadomość ta nie potwierdziła się.

Jabłoński Tadeusz (Kraśnik): Film, o który Pan pyta, nazywał się „Konflikt", był produkcji francuskiej. Zrealizowano go na podstawie powieści Giny Kaus pt. „Siostry Kleh".

Czytelnik „Filmu": Scenariusze czytają fachowcy w Biurze Scenariuszy, Łódź, Sienkiewicza 33.

H. Michników (Płock): June Alysson widzieliśmy w filmach „Melodia serc" i „Lekkomyślna siostra". Adres: „M. G. M. Studios", Culver City, California, USA.

Kinomaniak: Uwagi Pańskie są w dużej mierze słuszne, ale z oceną „Rosanny" niezupełnie zgadzamy się. Wymienione przez Pana filmy amerykańskie nie pójdą w Warszawie. Nie wiadomo jeszcze, czy ujrzymy w Warszawie film „Najlepsze lata naszego życia".

Elżbieta Kowalska: Prosimy odwiedzić nas w redakcji, w godzinach przyjęć.

Halina Wilczakówna (Gdańsk): Rysuneczki nadesłane przez Panią nie mają nic wspólnego z karykaturą. Karykatura jest specjalną sztuką. Jeśli się nie ma wrodzonego daru, bardzo trudno się jej nauczyć.

Sławomir Pyrz (Gubin): Szkoła filmowa znajduje się w Łodzi przy ul. Targowej 62. Tam uzyska Pan wszelkie informacje.

Tadeusz Klejnocki (Szczecin): 1. W Polsce są obecnie czynne dwa ateliers w Łodzi. 2. Stałych kin jest 517. 3. W początkowym etapie budowy znajdują się w Warszawie dwa kina.

Gwiazdka z Gór Sudeckich: Zarah Leander jest Szwedką. Podobno podczas wojny oddawała usługi szpiegowskie wojskom sojuszniczym. Po pobycie w Szwecji wystąpi obecnie zapewne w filmie austriackim. W filmie „Miłość na lekarstwo" rolę główną grała Margaret Sullavan.

Bożena (Wrocław): Ma Pani rację: angielski wyraz „novel" oznacza powieść, a nie nowelę. Powieść „Pride and prejudice" została napisana w r. 1796 przez 20-letnią ówcześnie Jane Austen, ale autor scenariusza, Huxley, dodał do niej kilka własnych pomysłów, tworząc doskonałą komedię obyczajową.

Z. Krawczyński (Szczakowa): J. Weissmueller grywał rolę Tarzana przez 15 lat, nie ruszając się z Hollywood.

„El-Ka": Stewarta Grangera z filmu „Rosanna" widziała Pani już przedtem w filmie „Szary lord".

„Szach" (Kielce): Bardzo nam przykro, że aparatury dźwiękowe w kinach kieleckich chrypią, jak ludzie w ciężkiej gorączce. Mamy nadzieję, że zostaną wkrótce wymienione. Z innymi uwagami zgadzamy się.

Jurek (Jelenia Góra) przesyła nam listę 10-ciu najlepszych filmów, z którą możemy się w zupełności zgodzić (dotyczy ub. sezonu). Oto one: „Nauczycielka wiejska", „Pani Miniver", „Ostatni etap", „Mr. Smith jedzie do Waszyngtonu", „Moje Uniwersytety", „Zielona dolina", „Aleksander Newski", „Curie-Skłodowska", „Zagubione dni", „Nicholas Nickleby", „Syrena", „Wśród ludzi".

Krystyna Cz. (Warszawa): Danielle Darieux ukończyła film „Ruy Blas". Czy będzie u nas wyświetlany — jeszcze nie wiadomo.

Elżbieta Jabłońska (Warszawa): Listy najlepszych filmów, nadesłanej przez Panią, nie wydrukujemy, ponieważ jest ona zbyt subiektywna i świadczy wyłącznie o Pani upodobaniach do rozrywki najlżejszego typu.

L. H. (Zamość): Errol Flynn nigdy nie występował w „Mściwym jastrzębiu" mimo zapewnień Pani nauczycielki angielskiego, jego rzekomej siostrzy. Ujrzymy go w „Korsarzu siedmiu mórz".

Krystyna B. (Łódź): Rolę barona w „Tajemnicy Nocy Wigilijnej" gra Raymond Rouleau, bohater „Ludzi i manekinów".

F. Grutecki (Poznań): Dziękujemy bardzo za długi i wybitnie ciekawy list, który tym więcej nas cieszy, że pochodzi od kolejarza, zajmującego się filmem w wolnych chwilach od swych poważnych obowiązków. Naturalnie, że w Poznaniu jak i w wielu innych miastach Polski jest zbyt mało kin, ale na to nie da się zaradzić natychmiast. Jeśli programy filmowe wydawane są bez ilustracji, to oznacza, że „Film Polski" nie dysponuje w chwili druku programów odpowiednimi zdjęciami. Wymienia Pan kilkanaście filmów, które ocenilibyśmy jako bardzo dobre i które zyskały także Pańskie uznanie, podczas gdy widownia świeciła pustkami. Niestety, część publiczności, mimo usilnych starań polskiej prasy filmowej ciągle jeszcze szuka w kinie tylko rozrywki i traktuje film jako sztukę drugiej klasy. Cieszymy się, że po dwu latach pracy mamy coraz więcej czytelników o opiniach zbliżonych do Pańskiej.

Optymista z Krakowa: „Krakatit" będzie wyświetlany wkrótce. „Osławionej szmiry", jak Pan sam pisze, pt. „Outlaw" nie sprowadzi się i nie będzie się wyświetlało.

ERRATA

W poprzednim (49) numerze „Filmu" na stronie 12 zakradła się do notatki pt. „Wolne narody" przykra pomyłka zecerska. W czwartym wierszu od góry zamiast słowa „przeczący" winno być oczywiście „szerzący".

że powodzenie danego sklepu w dużej mierze zależy od uprzejmości i wyglądu osób obsługujących kupujących. Toteż Halina, wiedząc o tym, ani na chwilę nie zapomina o zewnętrznym wyglądzie i pielęgnuje swą cerę matowym kremem „Anida". Świeży, pociągający wygląd zyskuje jej sympatię Klientów i gwarantuje przyszłość. Codziennie więc używa matowego kremu i pudru „Anida".

Miesięcznik

„KINOTECHNIK"

z dodatkiem **„EKRAN"**

PIERWSZE FACHOWE CZASOPISMO POLSKIE

Kinotechnika
Fotochemia filmowa
Elektroakustyka
Kinomatografia wąskotaśmowa

KINOTECHNIK SZKOLI — UCZY — DOKSZTAŁCA

Cena egzemplarza zł 75, abonament roczny zł 750, półroczny zł 400.

Redakcja i Administracja: Warszawa, ul. Marszałkowska nr 56.

Telefony: 8-67-09 i 8-59-32. P.K.O. nr I-6826

Okładki „Filmu" wykonali W. Urbanowicz i L. Zaturski. Zdjęcia polskie w tym numerze wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego": Jerzy Baranowski, Dąbrowiecki i Wiesiołek, zdjęcia teatralne Z. Mozer (Wrocław).

Zdjęcia zagraniczne: „Lenfilm" (Leningrad), „Mosfilm" i „Sojuzdietfilm" (Moskwa), „Ceskoslovenska Filmova Společnost" i „Ceskoslovensky Narodny Film" (Praga—Barrandov), „Wytwórnia filmów kukiełkowych" (Zlin), „Administration des Domaines" (Paryż), J. A. Rank (Londyn), „Europa Report" (Budapeszt), „Lux Film" (Rzym), „Metro-Goldwyn-Mayer", „R. K. O. Radio", „20th. Century Fox" i „Universal International" (Hollywood) przez M. P. E. A. oraz serwis „United Press".

Redaktor Naczelny
EUGENIUSZ ŻYTOMIRSKI

FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA: WARSZAWA, ul. Marszałkowska 56. Telefon 8-67-09
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM POLSKI"
Prenumerata roczna zł 720,—, półroczna zł 360,—, kwartalna zł 180,—. Prosimy o regularne wpłacanie na konto P. K. O. I-6826 oraz o czytelne wypełnianie blankietów.

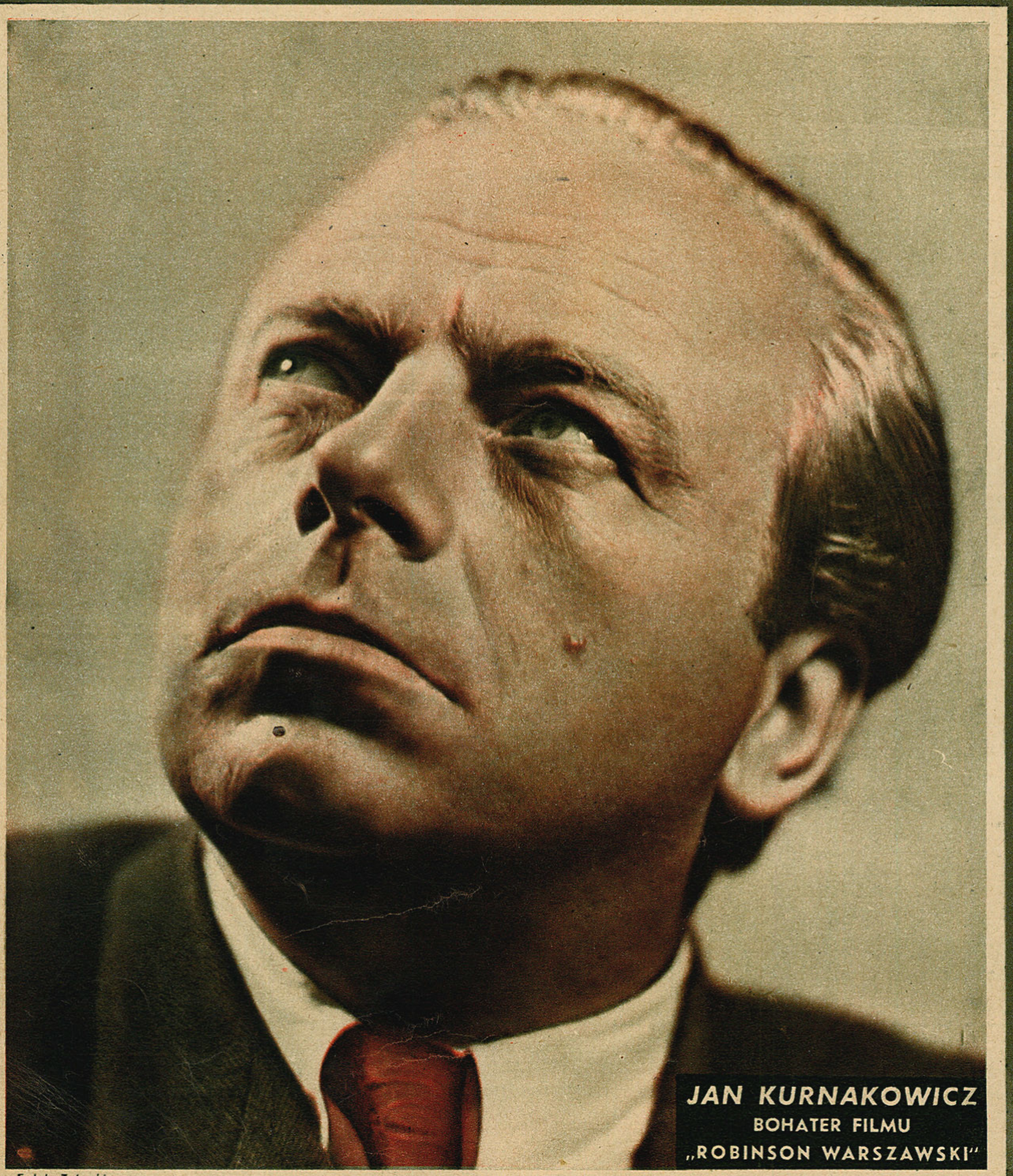
Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 12—14.
Administracja, ul. Marszałkowska 56, III p., tel. 8-59-32.
Cena ogłoszeń: za 1 wiersz wys. 1 mm i szer. 1 szpalty przy układzie czteroszpaltowym poza tekstem 100,— zł.
Konto P. K. O. nr I-6826.

Rotograwiura Państw. Pozn. Zakł. Graf. Okr. Północ — Zakł. Gł. 4008 K-54441

FILM

50

NUMER JUBILEUSZOWY



JAN KURNAKOWICZ
BOHATER FILMU
„ROBINSON WARSZAWSKI"

Fot. L. Zaturski

W numerze piszą m. in.: Karolina i Stefania Beylin, Marcelina Grabowska, Stanisław Grzelecki, Jerzy Kuryluk, Wojciech Natanson, Jalu Kurek, Anatol Stern. Rysunki: Jan Lenica.